

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN**  
**Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I**



**RECEPCIÓN E INFLUENCIAS DE LA OBRA DE  
FEDERICO FELLINI EN LA CRÍTICA Y EL CINE  
ESPAÑOL.**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR**  
**PRESENTADA POR**

**Stefania Miccolis**

Bajo la dirección de los doctores

Eduardo Rodríguez Merchán  
Vittorio Boarini

**Madrid, 2010**

**ISBN: 978-84-693-8355-1**

**© Stefania Miccolis, 2010**

**Universidad Complutense de Madrid**  
**Facultad de Ciencias de la Información**  
**Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I**

**Università di Lettere e Filosofia di Bologna**  
**DAMS, discipline delle arti, della musica e dello spettacolo**

**Tesis Doctoral presentada por Stefania Miccolis**  
***“Recepción e influencias de la obra de  
Federico Fellini en la crítica y en el cine  
español”***

**Codirigida por**  
**Prof. Dr. Eduardo Rodríguez Merchán**  
**Prof. Dr. Vittorio Boarini**

Trienio 2006-2009





## UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

**Eduardo Rodríguez Merchán**

*Catedrático de Universidad*

Departamento de Comunicación Audiovisual I

Facultad de Ciencias de la Información

Ciudad Universitaria, s/n. 28040 Madrid

Teléfono: 609635211

Correo electrónico: edurodri@ccinf.ucm.es

Como co-director de la Tesis Doctoral RECEPCIÓN E INFLUENCIAS DE LA OBRA DE FEDERICO FELLINI EN LA CRÍTICA Y EN EL CINE ESPAÑOL **informo positivamente** sobre el trabajo que la doctoranda italiana STEFANIA MICCOLIS presenta conjuntamente en el departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I de la UCM y en el DAMS de la Universidad de Bolonia.

El trabajo ha sido desarrollado bajo mi dirección durante la estancia de la citada estudiante en la Universidad Complutense a través del convenio específico de tutela con el prof. Vittorio Boarini.

Se trata de un excelente trabajo de investigación sobre la obra del director italiano Federico Fellini y sobre sus influencias en la crítica y en el cine español.

La doctoranda ha aprovechado de manera extraordinaria su estancia en España. Ha tomado contacto con muchos de los amigos y conocidos del director italiano en nuestro país y ha revisado con profusión la bibliografía española sobre Fellini. Pero la fortaleza de su investigación se encuentra sobre todo en la amplísima hemerografía utilizada y analizada, que permite descubrir de una manera científica la recepción crítica de la obra *felliniana* en un país como España que miraba a la cinematografía italiana -en el último cuarto del siglo XX- con admiración al mismo tiempo que con cautela.

Por otro lado, la doctoranda ha trabajado en los archivos originales italianos de la mano del prestigioso prof. Boarini, quien con su solvencia intelectual avala también esta investigación.

El trabajo se basa en un análisis descriptivo de la filmografía del cineasta italiano, en el que se diseña un modelo de lectura comparada de sus películas en los diferentes momentos de estreno en Italia y en España, con objeto de descubrir paralelismos creativos, temáticos y formales con otros autores del cine español. Mediante el estudio de toda su filmografía, y de las reseñas españolas de la obra de Fellini se advierten también con claridad algunas circunstancias especiales de la recepción de los estilemas de la cinematografía de Fellini en los escritos de los críticos españoles de cada una de las épocas analizadas.

Por el trabajo excelente realizado durante estos años y por la calidad del texto presentado avalo con rotundidad esta Tesis Doctoral que ahora se presenta.

**Prof. Dr. Eduardo Rodríguez Merchán**

*Catedrático de Universidad*

En Madrid, a 15 de noviembre de 2009







FONDAZIONE FEDERICO FELLINI  
Associazione Culturale affiliata alla Fiaf dal 2003  
via Nigra 26 • 47923 Rimini • Italia  
tel. 0541.50085 / 50303 fax 0541.57378  
e-mail: fondazione@federicofellini.it  
www.federicofellini.it  
P.I. 02552660405 C.F. 91044170404

En mi calidad de co-director de la Tesis doctoral *Reception y influencias de la obra de Federico Fellini en la crítica y en el cine español* esprimo un juicio positivo sobre el trabajo que la doctoranda Stefania Miccolis presenta conjuntamente en el DAMS de la Universidad de Bologna y en el departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la UCM.

De este trabajo, que se ha desarrollado bajo la dirección del Prof. Eduardo Rodríguez Merchán durante la estancia de la doctoranda en la Universidad Complutense de Madrid, yo he constantemente seguido los éxitos como titular del convenio específico de co-tutela.

Puedo afirmar que se trata de una excelente investigación crítica de la obra y de la personalidad del famoso director italiano, investigación perfectamente adecuada a averiguar las influencias que Fellini ha tenido sobre la cultura cinematográfica española.

La estudiante citada ha trabajado en los archivos italianos, bajo mi dirección, con provecho satisfactorio, pero la fortaleza de su investigación se encuentra sobre todo en la pesquisa efectuada en España sea en los archivos, revisando la bibliografía española sobre Fellini, sea contactando diferentes críticos, historiadores y cineastas, amigos y conocidos del director de Rimini.

El resultado más importante de la investigación archivística ha sido la enorme hemerografía que permite de averiguar críticamente la recepción de las películas del Maestro italiano en España. El éxito de las entrevistas con los amigos y expertos de la obra de Fellini es una documentación original que abre nuevas perspectivas al conocimiento del cineasta italiano.

Hay también que tomar en cuenta la lectura comparada de las películas de Fellini al momento de su estreno en Italia y al momento de su salida en España (no siempre en normales salas cinematográficas, a veces en el Instituto italiano de cultura). Tal vez este es el punto más importante críticamente: la lectura comparada de la crítica italiana y de la española nos sugiere un paralelismo interpretativo de extraordinario interés cultural, un interés que adelanta el juicio sobre las películas del Maestro y incluye metodologías críticas y sistemas de valoración formales diferentes de los dos países.

Por todo lo dicho avalo la excelente Tesis Doctoral que aquí se presenta.

El Director General de la Fondazione Fellini de Rimini  
en Rimini, a 3 de noviembre de 2009

Vittorio Boarini



*Al encanto del cine*

*y a mi brillante y tenaz padre  
que tanto me lo hizo amar*



## *Agradecimientos*

*Ante todo debo expresar mi agradecimiento a la gente del mundo del cine y a los estudiosos que han sido tan amables conmigo.*

*En especial, tengo que dar las gracias a mi profesor Eduardo Rodríguez Merchán por haberme dado la ocasión no sólo de profundizar en mi pasión por el cine y de ampliar mis conocimientos cinematográficos, sino que también me ha prestado un generoso y enérgico apoyo durante mis investigaciones.*

*Estoy muy agradecida, además, al profesor Vittorio Boarini, por su disponibilidad fuera de lo común y por tantas y tan útiles indicaciones que incluso me han permitido ahondar en la dimensión privada de Fellini.*

*Vaya mi gratitud también para Jordi Grau, persona de gran gentileza y cultura cuyo testimonio, enriquecido por una correspondencia mantenida con Federico Fellini, aunque desgraciadamente mutilada de sus respuestas al director, ha sido fundamental para conocer en profundidad la relación de Fellini con España fuera del ámbito oficial. A Jordi Grau le debo también una sugestiva introducción para conocer el cine español, que, de otro modo, me habría sido difícil conseguir.*

*Vaya, además, un agradecimiento colectivo para todos aquellos intelectuales que me han ayudado a comprender un período oscuro de la historia española a través de su valentía, su cine y su cultura cinematográfica e histórica.*

*Resulta difícil encontrar las palabras adecuadas para dar las gracias a Arturo Rodríguez López, que me ha ofrecido su preciosa y generosísima ayuda para la traducción al español de esta tesis. Solo espero poder devolverle un día su exquisita gentileza.*

*También quiero expresar afectuosamente todo mi reconocimiento a una persona fallecida hace muy poco tiempo, el escritor y crítico cinematográfico*

*Tullio Kezich: lo recordaré siempre, no solo por sus agudas y esclarecedoras reseñas, sino también por su comportamiento socrático con una inexperta e ingenua amante del cine.*

*De carácter totalmente privado son algunas consideraciones que quisiera hacer, siempre a modo de agradecimiento. De Federico Fellini me quedarán impresas para siempre todas las emociones y sensaciones maravillosas que me han proporcionado sus películas. Doy las gracias, además, a mis padres, porque me han transmitido la pasión por el cine y me han permitido cultivarla durante todos estos años de estudio. Finalmente querría expresar un agradecimiento particular a España, país de calor y cordialidad humanos fuera de lo común, que me ha hecho vivir años maravillosos y me ha enriquecido culturalmente; mi salida de la Península Ibérica ha estado cargada de nostalgia, que me acompañará probablemente durante mucho mucho tiempo.*

# ÍNDICE

## Introducción

- Fellini merece el recuerdo p. 25
- La curiosidad que nos permite descubrir p. 28
- El trabajo de investigación p. 32
- Estructura de esta investigación p. 43
- Los capítulos p. 44

## 1. La censura cinematográfica en Italia y España p. 53

- 1.1 La revista *Cinema*, los jóvenes italianos por la reconstrucción de una democracia y de un cine nuevo. p. 56
- 1.2 Visconti y el nacimiento del neorrealismo con *Ossessione/Obsesión* (1943) p. 59
- 1.3 La fuerza de la imagen: Cinecittà. p. 60
- 1.4 La España abatida por la guerra civil y por la dictadura p. 60



- 1.5 La democracia que esconde la censura; autocensura y censura de mercado. p. 65
- 1.6 La censura cinematográfica en España bajo el régimen franquista, 1938. p. 66
- 1.7 La censura cinematográfica franquista de 1946 a 1951 p. 69
- 1.8 La censura cinematográfica franquista de los años 50 p. 70
- 1.9 La primera semana de cine italiano en el Istituto Italiano de Cultura de Madrid (noviembre 1951) p. 72
- 1.10 La segunda semana del cine italiano en el Instituto Italiano de Cultura (marzo de 1953); *las conversaciones de Salamanca* en 1956; El cine español contra la dictadura. p. 74
- 1.11 El desarrollo de España en 1960; un atisbo de apertura con Luis García Escudero; el fin de la dictadura y de la Comisión de Censura en España p. 79

## **2. Federico Fellini, su vida y sus películas** p. 85

- 2.1 Tullio Kezich, el biógrafo principal p. 85
- 2.2 El *apprentissage* de Fellini p. 87

- 2.3 *Lo sceicco bianco/El jeque blanco* inicio de la asociación con Nino Rota y Ennio Flaiano p. 90
- 2.4 *I vitelloni/ Los inútiles*, metáfora de perenne dimensión adolescente. p. 91
- 2.5 *La strada* la consagración de Fellini como director p. 92
- 2.6 *Il bidone/Almas sin conciencia*, la película con poco éxito p. 93
- 2.7 *Le notti di Cabiria/Las noches de Cabiria:* Giulietta Masina la más aclamada p. 94
- 2.8 *La dolce vita*, un fresco de la ciudad eterna y de toda una época.. p. 96
- 2.9 La crítica a la moral católica en *Le tentazioni del dottor Antonio/Las tentaciones del doctor Antonio* p. 99
- 2.10 8 1/2 el nacimiento de un nuevo cine p. 100
- 2.11 *Giulietta degli spiriti/Giulietta de los espíritus*, el regreso de Giulietta Masina y la innovación del color p. 103
- 2.12 El Edgar Allan Poe de Fellini: *Toby Dammit* p. 105
- 2.13 El viaje a la Roma antigua: *Satyricon* p. 106
- 2.14 “Hagamos a los payasos embajadores de mi vocación” p. 108

- 2.15 Fellini: “Cuando escucho la palabra “Roma”...  
pienso en una caraza rojiza que se parece a Sordi,  
Fabrizi, la Magnani. Una expresión que se hace pesada  
y que hace pensar en exigencias gastrosexuales p. 110
  
- 2.16 *Amarcord* : Mi ricordo p. 111
  
- 2.17 *Casanova* la película más fatigosa: contra el  
machismo del verdadero Casanova p. 112
  
- 2.18 *Prova d'orchestra/Ensayo de orquesta*, una  
visión musical de la política italiana. p. 114
  
- 2.19 *La città delle donne/La ciudad de las mujeres*:  
una farsa antifeminista p. 115
  
- 2.20 *E la nave va/Y la nave va*, un viaje hacia la  
muerte y la poesía p. 116
  
- 2.21 La crítica áspera de la televisión basura a través  
de dos bailarines encantadores *Ginger e Fred/Ginger  
y Fred* p. 118
  
- 2.22 *Intervista/Entrevista*, la película en la que Fellini  
habla de su vida y de su profesión.. p. 119
  
- 2.23 *La voce della Luna/La voz de la luna*, el valor del  
silencio en la última película de Fellini p. 121
  
- 2.24 Los últimos años difíciles p. 122

**Filmografía de Federico Fellini** p. 123

**Las películas de Federico Fellini estrenadas en Italia y en otros países, en Madrid y en Barcelona** p. 129

**3. Las películas, la censura, la crítica** p. 139

**3.1.1 Fellini y la influencia neorrealista. (1951-1957)** p. 139

- 3.1.2 *Luci del varietà/ Luces del variedades* en el Instituto Italiano de Cultura 1951 y 1960 p.139
- 3.1.3 *Lo sceicco bianco/El jeque blanco* (1952) la primera película de Fellini, con trece años de retraso en Madrid p. 141
- 3.1.4 *I vitelloni/ Los inútiles* (1953): en búsqueda de una moral p. 145
- 3.1.5 *La strada* (1953), a los ojos de la censura, sin nada que enseñar p. 150
- 3.1.6 *Il bidone* (1957) en España con el título moralizador *Almas sin conciencia* p. 153
- 3.1.7 *Le notti di Cabiria/Las noches de Cabiria*, (1957): la consagración de Giulietta Masina (Gelsomina, Cabiria, Charlot) p. 156

### 3.2 El Fellini de la madurez (1960-1965) p. 161

- 3.2.1 *La dolce vita/ La dulce vida* (1960), el escándalo que se convierte en leyenda p. 161
- 3.2.2 *Boccaccio '70*, prohibido por ser “netamente erótico”, “pesadamente sensual” p. 166
- 3.2.3 *8 1/2*: la estupenda confusión p. 168
- 3.2.4 *Giulietta degli spiriti/ Giulietta de los espíritus* (1965), una película poco comprendida p. 173

### 3.3 El pasado histórico y el pasado personal (1969-1976) p. 177

- 3.3.1 *Toby Dammit* (1968): Un Fellini con el espíritu di Poe p. 177
- 3.3.2 *Satyricon*, (1969) : la Roma imperial vista por Fellini p. 178
- 3.3.3 *I clowns/Los clowns* (1970): el mundo circense de la vocación p. 182
- 3.3.4 *Roma*, (1971) la ciudad de los romanos y de Fellini p. 185
- 3.3.5 *Amarcord* (1973): la película de la reconciliación crítica p. 189
- 3.3.6 *Casanova* (1976): la película del exceso p. 192

### 3.4 Un Fellini más comprometido (1978-1983) p. 197

- 3.4.1 *Prova d'orchestra/ Ensayo de orquesta* (1978), ¿película política? p. 197
- 3.4.2 *La città delle donne/ La ciudad de las mujeres* (1980): las feministas se rebelan p. 200
- 3.4.3 *E la nave va/ Y la nave va* (1983): un caso de censura de mercado p. 203

### 3.5 La melancolía felliniana (1986-1990) p. 207

- 3.5.1 *Ginger e Fred/ Ginger y Fred*: (1986) otra película autobiográfica p. 207
- 3.5.2 *Intervista/Entrevista* (1987), los recuerdos de una vida p. 211
- 3.5.3 *La voce della luna/ La voz de la luna* (1990): “película tan poética que Fellini le ha consagrado al astro de la noche:[...] *¿Tiene la luna los días contados?*” p. 214

## 4. La influencia de Fellini en España p. 219

- 4.1.1 La influencia del “estilo neorrealista” p. 219

- 4.1.2 El “clasico” y el “barroco” p. 222
- 4.1.3 De *Los Vitelloni* a *Calle Mayor* p. 228
- 4.1.4 De *Luces de Variedades* a *Cómicos* y a *Los farsantes* p. 233
- 4.1.5 De los personajes fellinianos a los personajes de Luis García. Berlanga p. 236
- 4.1.6 Lo que queda en las redes p. 241

## **4.2 Impacto sobre el público** p. 243

- 4.2.1 Nadie es profeta en su tierra p. 247

## **Conclusiones** p.249

- El peso de la historia. p. 250
- La acogida crítica y el papel de la censura p. 252
- Sobre la crítica y el crítico p. 257
- Una amplia hemerografía: la crítica cinematográfica acerca de las películas de Fellini p. 260
- Censura estatal, censura de mercado p.264

- La personalidades del cine español: la comprensión del cine español p. 266
- “Il cine de Fellini me hizo feliz” p. 270
- las conclusiones académicas p.272

## **Anexos**

- Las cartas de Federico Fellini a Jordi Grau p. 277
- Entrevista a Jordi Grau p. 315
- Entrevista a Ángel Quintana p. 351
- Entrevista a Carlos Colón Perales p. 357
- Entrevista a Román Gubern p. 377
- Entrevista a José Luis Borau p. 385
- Entrevista a Tullio Kezich p. 391
- Entrevista a Mario Camus p. 405
- Entrevista a José María Latorre p. 413
- **Bibliografía y hemerografía** p. 419
- 1. Bibliografía sobre Fellini y su época utilizada en la tesis, en orden alfabético, por autor p. 421



- 2. Bibliografía sobre Fellini y su época en general, en orden alfabético, por autor p. 426
- 3. Hemerografía española (y en parte también italiana) sobre Fellini, en orden cronológico p. 432
- 4. Hemerografía por películas en orden cronológico p. 450
- 5. Hemerografía sobre la muerte de Federico Fellini p. 504
- 6. Otros documentos p. 510

## Introducción

### Fellini merece el recuerdo

Me gustaría comenzar con la misma expresión con la que, en el libro *Cari centenari*, Tullio Kezich se refiere a Roberto Rossellini, a Luchino Visconti, y a Mario Soldati. Expresión que creo que justifica plenamente el motivo por el que he emprendido mis estudios sobre Federico Fellini, aunque ya haya sido examinado y analizado ampliamente tanto en Italia como en el extranjero. Fellini está entre esos “desaparecidos que merecen ser recordados”, entre esas figuras que “todavía pueden ayudarnos a elegir, comprender y, quizás, hasta edificar”<sup>1</sup>.

Fellini es ciertamente un *clásico* de la cinematografía, es decir, un autor cuyas obras poseen una vigencia que permanece intacta incluso con el paso del tiempo. Sus películas (si no todas, seguro que muchas de ellas) no han dejado de *tener un significado* para las generaciones posteriores, y es más - como pasa con todos los productos de elevada calidad artística - están tan llenos de *significados*, que van descubriéndose nuevos y diversos en lecturas (y visionados) sucesivos.

Lo que sucede cuando un autor (porque en el fondo es en esto en lo que consiste el arte) logra dar forma eficaz a ese pedazo de realidad que ha decidido representar: tan expresivamente eficaz, que la obra (la película, en este caso) por un lado permite dirigir una mirada profunda a la época (al país,

---

<sup>1</sup> Kezich, Tullio, *Cari centenari*, Alessandria, Falsopiano, 2006, pp. 15-16.

a la cultura, a la sociedad) a la cual pertenece; por otro, remite con fuerza a una realidad más grande y amplia que la que fue elegida para la representación. Fellini, a mi modo de ver, ha conseguido dar una interpretación nada superficial de la Italia de su tiempo (*I vitelloni*, *La dolce vita*, *Amarcord*, etc.), pero también ha logrado producir *metáforas* que remiten a dimensiones diferentes y más universales de la realidad. Si la obra de arte, cualquiera que sea (trato de decir que cualquiera que sea el “lenguaje” con que ha sido construida), es una estructura autosignificante (que tiene significado por sí misma), porque es en sí misma donde encuentra los fundamentos de su rica expresividad, también es verdad que cuando se consigue, adquiere una validez metafórica.

El pedazo de realidad que el novelista o el pintor, el poeta o el escultor, eligen tratar y “formar” (el arte no puede hablar de amor, de vida o de muerte en abstracto, porque no reconstruye con conceptos, como la filosofía) permanece encerrado en sus pequeños confines únicamente en el caso de obras de escasa calidad; porque, en caso contrario, “habla” de horizontes mucho más amplios, toca y turba en lo más profundo las conciencias de los seres humanos.

Hay otro motivo que me ha empujado a escoger este tema como objeto de mi Tesis Doctoral. Fellini ha sido uno de los intérpretes más agudos y brillantes de la Italia sorprendida en un momento histórico de particular importancia: el de la plena transformación de un país agrícola (situación que se prolongó hasta la Segunda Guerra Mundial) en un país industrializado. La industrialización llegó en la primera década del siglo XX y realmente se había centrado en el denominado “triángulo industrial” del noroeste de la península

italiana (Milán-Turín-Génova), hacia el que se habían desviado gran parte de los recursos financieros; el resto del país siguió teniendo en las décadas sucesivas una economía básicamente agrícola (quizás la obra más significativa del régimen fascista fue el saneamiento de las ciénagas de Pontina, en el sur de Roma, una intervención, por tanto, de tipo puramente rural). Italia tomó masivamente el camino de la industrialización entre los años 50 y 60, y esa es también la época en la cual algunas grandes infraestructuras (como la “autopista del sol”, de Milán a Nápoles) abrieron nuevas posibilidades para la producción y el comercio.

Fellini fue el que ofreció una representación, que está entre las más eficaces, más intensas y más originales, de este país que cambiaba, de manera rápida y tumultuosa (con una gran emigración interna hacia el Norte industrializado, y un inevitable fenómeno contemporáneo de urbanismo), y que veía disminuir progresivamente la mano de obra en la agricultura, y cambiar significativamente las costumbres.

Mientras un grupo consistente del cine italiano de posguerra eligió una poética “neorrealista” para expresar un punto de vista “civil” y “político” (y alcanzando de todos modos, en sus mejores representantes, niveles de alta calidad artística), Fellini siguió su propio camino, prefiriendo la reelaboración subjetiva, la representación tanto de lo vivido (el subconsciente) como de la fragmentada realidad colectiva (la rápida transformación socioeconómica producía inevitablemente contradicciones y rupturas).

Ahora bien, Italia tiene en esto una peripecia muy similar a España: ambos países llegaron a la industrialización más tarde y durante un periodo más largo que otros países europeos. En Italia, el desarrollo económico generalizado empezó con la caída del fascismo; en España, después de la muerte de Franco. España ha padecido un régimen dictatorial mucho más largo que Italia, pero se ha recuperado de un modo menos dramático, logrando evitar con ello el segundo conflicto mundial. El cambio profundo (y contundente) de las costumbres llegó a España una veintena de años después que a Italia. Resulta evidente, para cualquiera, qué interés y qué curiosidad empujan a indagar los efectos que pueden haber producido algunas películas de Fellini (como *La dolce vita*, *Amarcord* y *Roma-Fellini*) en una España todavía dominada por el franquismo y por una moral impregnada de tradicionalismo católico.

### **La curiosidad que nos permite descubrir**

La figura de Fellini ha entrado en la vida colectiva y cotidiana de los italianos a través de su obra y su persona. El aura que lo circunda permite conocer al gran director sin haber visto necesariamente sus películas. Motivo por el cual es muy improbable que se pueda uno sentir inclinado por la curiosidad de conocer la acogida de Fellini en el resto del mundo y qué consideración o influencia pudo tener.

En Italia sus películas han suscitado siempre sensación y emoción, y las reacciones han sido siempre (y continúan siendo) muy vivas y contrapuestas. En cualquier caso, el fuerte impacto en la sociedad y en la cultura de la época influyó y abrió un profundo surco en una nación entera.

Dos obras fundamentales del cine italiano como son *Divorzio all'italiana/Divorcio a la italiana* (1961) de Pietro Germi, y *C'eravamo tanto amati/Nos habíamos amado tanto* (1974) de Ettore Scola, producidas a trece años de distancia la una de la otra, llevan en ellas el recuerdo de *La dolce vita*, subrayando así la fuerza y la gran influencia de esta película en los modos de pensar y en los comportamientos que durante mucho tiempo habían estado consolidados. Una confirmación de esto está en el hecho de que se sigue discutiendo de ello vivamente incluso ahora<sup>2</sup>.

El impacto diverso de Fellini en los diferentes países del mundo probablemente no interesa mucho a los italianos, pero sí a un reducido círculo de cinéfilos. Es por eso que mi curiosidad se ha dirigido hacia España para plantearme determinadas cuestiones: me preguntaba si Fellini era tan querido como en Italia, qué sentirían en relación con él los directores que habían vivido una historia tan diferente de la italiana. Me preguntaba qué daño había causado la dictadura a la obra del director y cómo la censura había incidido en la acogida de Fellini entre los críticos y el público españoles. Tenía curiosidad por leer los documentos de la censura de cada película para comprender qué tipo de censura se había realizado, con qué motivos. Y también deseaba analizar las críticas de cada película.

---

<sup>2</sup> Cfr. Conti, Paolo, "Dopo 50 anni. E Arbasino stronca "La dolce vita". El escritor: «Ridículos los intelectuales de la película. Dicen solo estupideces», *Corriere della Sera*, 21.12.2008. Alberto Arbasino, protagonista de la neovanguardia literaria que se reúne en el grupo 63, frecuentaba siempre vía Véneto junto con otros personajes e intelectuales que figurarán en la película del director. A una distancia de 50 años, Arbasino tritura la escena de *La dolce vita*, la tertulia en la casa Steiner, en el que los discursos de los intelectuales no corresponden según él a la realidad y expresan únicamente estupideces; y añade: "La película ha firmado el fin de la verdadera dulce vita". Véanse también las intervenciones posteriores, en el mismo periódico: de Russo, Giovanni, ("Arbesino se equivoca al triturar "La dolce vita""), el 22.12.2008; y de Rondi, Umberto, ("Brunello Rondi e "La dolce vita""), el 3.1.2009.

Y finalmente pensaba a qué se podía deber una posible influencia de Fellini en el cine español, si efectivamente ésta existía, y sobre qué director en particular y por qué.

Esta Tesis es la síntesis, razonada y creo que eficaz, del camino recorrido intentando dar respuesta a cuestiones iniciales; cuestiones que requerían una profundización en las relaciones mantenidas entre Fellini (tanto desde el punto de vista del hombre como del director) y España. Se ha de destacar la dificultad que hemos encontrado a la hora de localizar documentos, material y fuentes dispersos en algunos casos, o quizás ocultos por el régimen franquista (baste con pensar en los *dossiers* acerca de la censura).

La investigación, que ha durado tres años (en Madrid y en Bolonia), ha conllevado el estudio paralelo de libros de teoría estética e historia del cine español. Así como de publicaciones relativas a festivales y a ciclos de proyecciones en los institutos de cultura. Lo que, por cierto, ha permitido a quien escribe profundizar en el conocimiento de una cinematografía como la española, de la cual tenía bastante escasez de información por mi nacionalidad.

Al hallazgo de fuentes escritas le ha acompañado una investigación oral “in situ”, realizada a través de entrevistas a personajes del mundo del cine ibérico (directores, guionistas, críticos), que han podido, por un lado, dar testimonio de su relación con la producción de Fellini, y por otro, sugerir motivos de reflexión o nuevas vías que recorrer para un mejor conocimiento del *milieu*

histórico-cultural. Ha sido una experiencia también humana, porque de aquellos encuentros han surgido historias atormentadas, obstáculos perceptibles de un pasado marcado a veces por inevitables compromisos y “disimulos honestos”<sup>3</sup>, y no obstante lleno de esperanzas y ávido de libertad. Cada entrevista ha acabado produciendo otra, lo que ha significado conocer a nuevas personas y relatos a veces apasionantes: con el consiguiente impulso para consultar libros que pudieran arrojar alguna luz sobre los nombres que iban surgiendo a cada momento. Así se ha podido reconstruir un cuadro, si no exhaustivo, al menos amplio de cuantos habían conocido a Fellini, llegando a ser incluso amigos (Jordi Grau, José Luis Guarner, José Luis de Villalonga, Rafael Azcona), o bien de los que simplemente estaban fascinados por él (como Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga). Puedo decir, sin temor a que se me acuse de hacer retórica, que se ha tratado de un trabajo cada día más atractivo, que si, por un lado, me ha llenado de satisfacción, asimismo ha tenido el efecto de hacerme amar más a la tierra española y a su gente.

Esta Tesis puede, por tanto, aportar algo nuevo e interesante, incluso para un pequeño número de cinéfilos o de estudiosos del cine, o también para quien, no siendo un apasionado del cine, sin embargo resulta atraído por la obra y de la persona de Fellini.

---

<sup>3</sup> Por citar el delgado y agudísimo tratado de Torquato Accetto, un paisano mío de la época de la Contrarreforma.



## **El trabajo de investigación**

Me ha movido la convicción de que para encaminar la investigación resultaba indispensable primero tener un cuadro preciso de las películas de Fellini proyectadas en las salas de cine españolas, y de cuándo habían sido programadas. Por eso comencé a consultar en la Filmoteca Española de Madrid una publicación periódica de información cinematográfica, *Cine Asesor*, en la cual se recogían anualmente los datos de las películas estrenadas en la capital, acompañados de un resumen de la trama, de una selección (compendiada) de valoraciones críticas aparecidas en la prensa española, de una “opinión” sobre el éxito comercial de la película y hasta de los eslóganes que se utilizaron para el lanzamiento publicitario.

Una de las informaciones más interesantes suministradas por *Cine Asesor* es la indicación tanto de la fecha de producción como del estreno de la película en España, lo que me ha permitido verificar la voluntad censora de las autoridades españolas, que en muchos casos han retrasado la llegada a las salas cinematográficas de películas, con el intento evidente de atenuar o, de alguna manera, vigilar el impacto sobre la opinión pública. Dicho intento venía, además, agravado por el hecho de permitir el estreno de las películas de Fellini en un orden temporal distinto al de su producción.

Con el fin de llenar algunas lagunas sobre la documentación hallada en *Cine Asesor* (y remediar la carencia de números de la revista en las colecciones públicas), he recurrido a otra publicación, *Cine para leer*. También he considerado de cierto interés registrar la fecha de programación, a veces

diversa, de las películas sueltas en las salas de Madrid y Barcelona, porque la capital catalana tiene tradiciones político-culturales (surgidas también durante el trágico choque de la guerra civil) de palpable diversidad, y porque tras la diferenciación temporal de los estrenos de las películas podría esconderse un cálculo o una preocupación (como la de dividir el impacto sobre el público con el fin de debilitarlo, o mejor controlarlo).

Además, tenía curiosidad por ver si había efectivamente una diferencia de acogida crítica de Fellini, si era más querido en una ciudad más cercana a Italia (también en la lengua) o en la capital, si era más conocido y de qué manera. La búsqueda de estas fechas fue un poco más difícil; en la biblioteca de la Filmoteca de Cataluña disponían de fichas de películas publicadas en el periódico *El Correo Catalán* desde el año 1945 hasta el 1967, ordenadas por título en orden alfabético, y una recapitulación cronológica de los estrenos de las películas en Barcelona compilada por Jordi Torras desde 1943 a 1973 indicando el cine, la fecha, el título y la casa distribuidora.

Algunas fechas han resultado ser erróneas y sólo gracias a una atenta investigación sobre revistas catalanas en la biblioteca he conseguido establecer las fechas correctas. En un par de casos la ayuda me vino también del estudio sobre el cine italiano en España de José Enrique Monterde, profesor titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona y del ESCAC (Escuela Superior de Cine y Audiovisuales de Cataluña), autor de diversos libros acerca de la historia del cine español y de un importante estudio acerca del cine italiano en España. Su trabajo se centra en la acogida

crítica y en la influencia que tuvo el cine neorrealista italiano sobre el cine español en un periodo que va desde finales de la Segunda Guerra Mundial hasta 1963, año de profundos cambios en el cine español. Monterde ha tenido en consideración las películas neorrealistas italianas que se estrenaban en las dos ciudades principales españolas, Madrid y Barcelona, examinando la clase de película, en qué ocasión se proyectaba (por ejemplo, si era en festividades cristianas o durante las fiestas civiles o urbanas), si las películas se proyectaban en horario de máxima audiencia o en sesión nocturna, y en qué salas cinematográficas (distinguiendo entre salas más o menos importantes, salas especiales, cine-clubs, salas de arte y ensayo, salas pertenecientes a los institutos de cultura o a las embajadas, festivales de cine), y para terminar, a qué tipo de público estaban dirigidas, qué clase de público iba al cine y, naturalmente, qué resultado obtenían.

Pero había algo imposible de calcular: la cantidad de público en las salas. Nos ha resultado imposible establecerlo para las películas de Federico Fellini en España. En las fuentes que hemos considerado falta, desgraciadamente, un dato que, en mi opinión, es relevante para valorar a tanta distancia en el tiempo la extensión de la posible influencia ético-social de las películas de Fellini, es decir, el número de espectadores de cada película.

Como subraya José Enrique Monterde en su estudio, nunca se ha sabido realmente ni el número de espectadores ni el beneficio conseguido; quizás podría existir la anotación de algún distribuidor puntilloso, pero esto ciertamente no constituiría una información exhaustiva. Quizá la única manera sería contar los días en que una película había permanecido en cartel

(teniendo en cuenta las salas y las copias en circulación), pero controlar caso por caso sería una empresa muy difícil, si no imposible, de conseguir.

Los datos del Ministerio acerca del público que va a las salas se pueden encontrar únicamente a partir de enero de 1965, fecha en la que empieza oficialmente el control: la ley preveía en particular un sistema de control del rendimiento de las películas que se exhibían en España y un control de los precios y de la clasificación de los locales cinematográficos para regular con un criterio unitario los precios máximos de las entradas; además, era obligatorio un sistema de control de los rendimientos producidos por la exhibición de películas en los locales respectivos. Los propietarios de las salas debían comunicar con una periodicidad mensual la declaración de los rendimientos de las películas con unos libros-talonarios que indicaban número de entrada, sesión, precio de la entrada, fecha del espectáculo.

Pero habría que estar atentos también a la posibilidad de que durante el régimen franquista los empresarios aportaban cifras intencionadamente erróneas con el fin de tener mayores contribuciones, así como de mantener las películas más tiempo en programación (todo esto considerando que el Decreto gubernativo de julio de 1964 vinculaba el sistema de protección de la cinematografía nacional, créditos, subvenciones, a los ingresos de las salas).

El 26 de junio de 1978, por Real Decreto 1419/1978<sup>4</sup>, se establecían normas muy precisas con respecto al control de la taquilla de los locales cinematográficos; no obstante, a pesar del intento de unificar el sistema de las localidades, de la adopción de una entrada con el sello del ICAA (Instituto de

---

<sup>4</sup> *Textos legales cinematografía y medios audiovisuales*, Ministerio de cultura, secretaria general técnica, Madrid 1991.

Cinematografía y de las Artes Audiovisuales) y de fuertes inspecciones, parece que, en cualquier caso, se han dado de manera recurrente numerosos fraudes. Muchos eran los sistemas utilizados para engañar los controles; uno de los más frecuentes era *la rueda*: el *portero* al que el espectador entregaba la entrada devolvía ésta a la taquilla para que se pudiera vender varias veces. Se inventaban los fraudes incluso y sobre todo en los cines familiares y pequeños, en los que o no se entregaba ninguna entrada, o se vendían entradas muy parecidas a las oficiales, falsificando así el libro de registro. Otro fraude lo explica la misma ICAA: se falsificaban los resultados obtenidos de la exhibición de una película: “Los distribuidores suelen obligar a contratar las películas por lotes para cumplir cuota de pantalla, de forma que es muy frecuente decir que se han exhibido películas españolas que nunca se han puesto en pantalla”.

Naturalmente todo esto iba en detrimento del Fondo de Protección Cinematográfica, y en 1986 se anhelaba una mecanización del sistema de control, que podría detener aquel sistema de fraudes que a estas alturas había llegado a alcanzar, en los taquillajes no declarados por los propietarios de las salas, el 30%.

Finalmente, a principios de 1988 se promulgaba el decreto que preveía la informatización del control de taquilla en los cines; el plan elaborado preveía tres años para que dicha informatización tuviese lugar (700 terminales en sala,

cuyo taquillaje total representaba cerca del 90% del mercado<sup>5</sup>), pero empezó a aplicarse a partir de la elaboración del decreto.<sup>6</sup>

Concluida esta indagación preliminar, he continuado mi trabajo en la Hemeroteca Municipal de Madrid así como en la Hemeroteca Nacional a fin de reunir una lista detallada de los diarios españoles, de las revistas cinematográficas (esto, sin embargo, ayudándome también con las revistas de la Filmoteca) y de las revistas de cultura general a partir del año 1957, año de estreno de la primera película programada en España, *Almas sin conciencia*, aparecida en Italia con el título de *Il bidone* (1955) y sexta de las películas realizadas por el director romañolo si se cuentan también *Luci del varietà/Luces de variedades* (1950), realizada en colaboración con Alberto Lattuada, y *L'amore in città* (1953), para la cual Fellini rodó el episodio *Agenzia matrimoniale*.

Por esto he consultado cuidadosamente todas las revistas identificadas (y conservadas entre la Hemeroteca Municipal de Madrid, la Filmoteca Española y la Biblioteca Nacional de España), extrayendo de ello todos los artículos hallados acerca de Fellini y de sus películas. Por muy atenta y diligente que haya sido en esta búsqueda durante aproximadamente un año, no puedo

---

<sup>5</sup> Plan que en realidad vendrá completado solo a finales de 1994.

<sup>6</sup> Cfr: García, Ángeles, "El fraude del control de taquilla supera los 4.000 millones de pesetas", *El País*, 19.1.1986; Fernández Santos, A., "Una herida abierta", *El País*, 19.1.1986; Rubio, Andrés F., "El control de taquilla comenzará a informatizarse a partir del próximo mes de enero", *El País*, 1.11.1987; Rubio, Andrés F., "Tiempos modernos", *El País*, 1.11.1987; Alfageme, Ana, "El cine sufre su primer fraude por ordenador", *El País*, 8.8.1993.

excluir naturalmente haber omitido la consulta de alguna revista o de haber dejado que se me pasaran (por distracción, por descuido o incluso por cansancio) artículos que habrían merecido ser censados y considerados; pero creo que puedo decir con una cierta serenidad que he sido lo más escrupulosa posible.

Me he dado cuenta de lo importante que eran sobre todo los artículos en las revistas especializadas de cine o de cultura general. De las revistas se puede establecer una clara tendencia, se puede llegar a comprender la línea política o la influencia recibida por parte de revistas extranjeras (por ejemplo, de *Cinema Nuovo*, revista italiana dirigida por Guido Aristarco, o de los *Cahiers du cinéma*, la revista francesa de crítica de cine por excelencia). En las revistas escribían personajes relevantes del cine español, que, ciertamente, no escondían su punto de vista. Personajes que, dada su pasión por el cine, estaban dispuestos a ver las películas recién estrenadas en los países en los cuales estaba vigente la democracia y en los que la censura carecía del poder que tenía en España. He comprendido cómo la dictadura, con la restricción de libertad que la caracteriza, acabó, de manera involuntaria, produciendo un halo de magia y de misterio en torno a determinadas figuras del panorama cinematográfico, alimentando así su fama.

Las publicaciones informativas, naturalmente, no gozaban de plena libertad, teniendo que coexistir con la dictadura, y a menudo me ha ocurrido que he encontrado los mismos artículos en periódicos distintos o bajo cabeceras diferentes. He tenido muy en cuenta lo que me ha sugerido Juan Cobos: “Mi consejo es que no confíe mucho para su tesis en los críticos de los diarios. Sólo

unos años más tarde se empezó a escribir una crítica de cine que era de verdad, equivocada o no, más exigente y hasta de mayor penetración cinematográfica. En los años 50 y mucha parte de los años 60, el crítico del diario escribía de todas las películas, mientras que yo descubrí en 1957, en Roma, que el titular enjuiciaba sólo las películas más importantes, y del resto de los films se ocupaban, en las páginas del diario, jóvenes de menor categoría”.<sup>7</sup>

Esto implica una distinción entre crítica teórica y crítica periodística; generalmente la crítica periodística tiene como objetivo dirigir la elección del lector acerca de qué película ver y cuál evitar, y se ocupa en su mayor parte de películas de reciente o próximo estreno, desempeñando la tarea de mediador entre la obra y aquellos a los que ésta se dirige; así pues, el crítico de los periódicos realiza una reseña que pueda encaminar al público hacia la película tratada o alejarlo de ella.

La crítica teórica tiene una función de base diferente de la crítica periodística. De manera análoga, su trabajo consiste en hacer saber si una película merece la pena o no ser vista, pero lo hace mediante un estudio que analiza la película tratando de entender los motivos de su triunfo artístico, su importancia dentro de una corriente o de una poética y su valor histórico y sociológico. La analiza utilizando varios procedimientos, usando los instrumentos de la semiótica (ordenando los signos de la película que sirven para construir otro mundo), de la sociología (considerando la película como representación del mundo, espejo

---

<sup>7</sup> Juan Cobos, crítico cinematográfico español, amigo y colaborador de Luis García Berlanga, ha fundado y dirigido las revistas *Film ideal*, *Griffith* y *Nickel odeon* de 1955 a 2006. Ha trabajado en Italia en la época final del gran cine italiano, conociendo a Fellini, Antonioni, Zampa, Zavattini, De Sica, Lizzani, Visconti... después ha vivido en EE.UU., y ha llegado a ser un gran amigo de Orson Welles, del cual ha sido ayudante y ha traducido algunos guiones. Vive hoy en Andalucía, trabajando en un libro sobre Orson Welles.



y modelo social), del psicoanálisis (utilizando a los personajes de escena como personajes reales); usando la película como texto onírico (liberando los impulsos y los complejos del autor), o utilizando las herramientas de la historia (considerando la película como un documento cualquiera de su tiempo)<sup>8</sup>. El trabajo de teoría cinematográfica es lo que a través de los años han reconocido y etiquetado las diversas escuelas y corrientes, analizando y contando sus características y a sus protagonistas.

También el crítico italiano Morando Morandini<sup>9</sup> considera que la actividad del crítico es la de informar, analizar, juzgar; en su texto *No soy más que un crítico*<sup>10</sup>, citando una frase sacada del libro *Educación sentimental* de Flaubert (“Existen hombres cuya única misión es la de servir de intermediarios entre los otros; se pasa a través de ellos como si fueran puentes, y se va más allá”), compara el crítico con un puente, un intermediario entre una película y el espectador, o entre un libro y su lector, o entre un músico y quien lo escucha. En resumen, una regla que podría aplicarse a cualquier ámbito de información y crítica cultural, no sólo al ámbito cinematográfico. Morandini considera que un crítico es como un director, y tiene, al menos, dos deberes que cumplir: uno es el de comunicar, llegando a los espectadores-lectores, el segundo es el de expresarse, o bien poner sobre la mesa la propia subjetividad, ayudando con esto a comprender el propio punto de vista.

---

<sup>8</sup> Cfr. Casetti Francesco y Di Chio, Federico, *Como analizar un film*, Barcelona, Paidós, 1994.

<sup>9</sup> Morando Morandini (Milano 1924) es autor y ha coordinado numerosos volúmenes de historia del cine, entre los cuales la *Storia del cinema* edita por Garzanti en el 1998 (con Goffredo Fofi y Gianni Volpi). En el 1995 escribe el libro autobiográfico-metodológico *Non sono che un critico*, rico de reflexiones y consejos sobre el trabajo del crítico cinematográfico. En el 1998 gana el Premio Flaiano por la crítica cinematográfica.

<sup>10</sup> Morandini, Morando, *Non sono che un critico*, Milano, Pratiche, 1995.

Después me he dedicado con empeño a localizar todos los *dosieres* de censura concernientes a las películas de Fellini, custodiados en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares (AGA). Sin embargo, he podido constatar, con una cierta desilusión, que faltaban algunos fascículos, y que varios carecían de documentos. Es difícil determinar a quién o a qué se puede atribuir tal falta, si a los mismos censores o a alguna “mano inocente” que posteriormente (quizá después de la caída del régimen fascista) podría haber querido hacer desaparecer cualquier rastro de embarazosa mordaza a la producción de un director de indiscutible capacidad artística.

Únicamente de *La dolce vita*, y gracias a la ayuda imprescindible de Román Gubern y de su libro acerca de la censura bajo el régimen, he podido conseguir encontrar en el Tribunal Supremo la sentencia con la cual se prohibía a la distribuidora española (Cinesco) la programación de la película; prohibición que, como se verá, se prolongó hasta 1981.

Para mí ha resultado fundamental darme cuenta de que muchos de los censores eran finalmente los que escribían las críticas acerca de las películas de Fellini, lo que naturalmente hace pensar en lo condicionada que estaba la libertad de crítica respecto a un director censurado.

Para completar mi investigación, al final he considerado de interés escuchar de viva voz a las personas que habían tenido la ocasión de trabajar con Fellini, que se convirtieron en amigos suyos y mantuvieron con él relaciones epistolares. Después he querido hablar con estudiosos y críticos cinematográficos que pudieran ayudarme a comprender la importancia del

director en el cine español, la posible influencia ejercida por él y las huellas dejadas incluso después de su muerte. Las entrevistas están aquí reproducidas en el apéndice, acompañadas de la única correspondencia epistolar que he logrado localizar, la que mantuvo con el director y crítico cinematográfico Jordi Grau. Hay luego una sola entrevista a una personalidad del cine italiano, el crítico y escritor Tullio Kezich, que no es sólo un estudioso de la obra de Federico Fellini, sino que ha sido también un amigo, tanto de Fellini como de Giulietta Masina, y es, por tanto, la persona que actualmente conoce mejor que nadie la vida y las relaciones del director romañolo.

La curiosidad de saber cuáles habían sido los amigos del director de Rímini, amistades de las que no se tiene noticia en Italia, surgió del descubrimiento del libro *Fellini desde Barcelona*, de Jordi Grau. Esta figura, al principio para mí totalmente misteriosa, me ha abierto y ampliado nuevos resquicios para poder llevar a cabo la Tesis. Indagando acerca de él (y descubriendo, entre otras cosas, sus interesantes y a menudo bellas películas) he llegado, pues, a conocer también a otros amigos de Fellini. Algunos ya estaban muertos, como José Luis Guarner o José Luis de Vilallonga, pero quedan testimonios suyos en artículos de periódicos o en libros autobiográficos. Otros habían sido colaboradores suyos, como Carlos Colón Perales. Poco a poco iban aflorando nombres de críticos y directores que habían apreciado al director o que habían sido influidos por él, pero también los nombres de aquellos que no lo han querido en absoluto (y descubrir el motivo de esto ayuda también a ahondar en las características histórico-culturales de España).

## **Estructura de la investigación**

Historia y sociedad son quizás los dos elementos fundamentales para el desarrollo de mi estudio. Para conocer completamente la figura de Fellini, he tenido que colocarla y contextualizarla en los dos países tomados en consideración, Italia y España, sumergirla en los acontecimientos históricos que han tocado y afectado los aspectos más profundos de la sociedad.

Tras esta breve introducción a la Tesis, su estructura y organización se desarrollan en dos planos: el aspecto general histórico y social que caracteriza los dos países en cuestión y de los que estará siempre presente una comparación; el aspecto particular, o sea, la vida personal del director, sus amistades en España, las cartas a su amigo Jordi Grau. De aquí surge el análisis específico de cada película, que comprende la censura y la crítica, y que estudia la posible influencia del cine de Fellini en España. Finalmente se extraerán las conclusiones.

Tratando de dar una continuidad y un sentido homogéneo a la investigación, he dividido ésta en cuatro capítulos, en el interior de los cuales se encuentran subcapítulos organizados en párrafos. Cada párrafo tiene su epígrafe, de modo que el lector se pueda introducir rápidamente en el tema tratado.

Los títulos de las películas se darán siempre en la lengua original, con su traducción, y estarán en cursiva. Las citas estarán siempre y rigurosamente entre comillas y, en caso de que sea necesario, puestas de relieve o destacadas del cuerpo del texto.

Cada cita tendrá su propia nota bibliográfica, que en una investigación basada en artículos de periódicos y revistas resulta indispensable para tener a mano las fuentes originales.

### **Los capítulos.**

En el primer capítulo el lector podrá encontrar una panorámica de la historia italiana y española desde los años 40 hasta los años 90. Se trataba de encuadrar el periodo histórico en el que Fellini había producido sus películas, analizando sobre todo la situación política de los dos países. La atención se centra en el desarrollo cinematográfico en Italia y España, considerando los aspectos de la censura y la lucha que emprendieron en ambos países, de manera diferente, por un cine nuevo.

Se hablará de la revista *Cinema* en Italia, que luchó durante el fascismo por el nacimiento de un cine nuevo, consiguiendo un pleno éxito con el momento neorrealista, y con directores que se atrevieron a poner obstáculos al régimen con sus obras (Visconti, Rossellini, De Sica, De Santis). Se hablará de Cinecittà, fundamental para la imagen del Duce, pero sobre todo después para la afirmación y consolidación de este nuevo cine italiano. Y de Italia se pasará a España, y se compararán los dos países: en España el nacimiento de un nuevo cine, que se inicia gracias a la influencia del neorrealismo italiano, esperará a las Conversaciones de Salamanca para tomar nota de la situación opresiva y sofocante en la que se encontraba. Y así, a pesar de la opresión del régimen franquista, logrará tomar forma esa evolución del cine español que, gracias a las obras de directores como Basilio Martín Patino, Juan Antonio Bardem, Luis García Berlanga, José Antonio Nieves Conde, empezará a descomponer el sistema censor.

Resulta fundamental comprender el funcionamiento del mecanismo de censura en España y la comparación de la dictadura con la democracia.

La censura española se analizará brevemente desde principios de 1938 hasta la muerte de Franco en 1976, subrayando las diferentes fases, según se van sucediendo las reformas internas de la Comisión de Censura y de los personajes que se sucederán y cambiarán la legislatura o de manera conservadora o de manera más liberal (siempre dentro de los límites de una dictadura). Hablaremos de las figuras representativas de la Dirección General de Cinematografía y Teatro deteniéndonos en su labor, se hablará también de aquellas películas ridiculizadas por un doblaje engañoso y por cortes siempre ruinosos.

Se hará también una breve referencia a las dos semanas de cine italiano de 1951 y de 1953, y a la función de los institutos italianos de cultura, único medio de expresión liberal en el corazón de la dictadura, fuente fundamental para el conocimiento del cine italiano, incluido el de Fellini, que podía así llegar al público español.

En el segundo capítulo, se da un vistazo general a la vida y obra del protagonista de la Tesis: Federico Fellini. Proponemos al biógrafo principal del director, Tullio Kezich, como fundamento del trabajo, y empezaremos a contar cosas de Fellini, de su vida y obra. Cada película será analizada mediante el estudio de Kezich, pero también de autores como Pilar Pedraza, escritora española, profesora de Historia del Arte en la Universidad de Valencia, y estudiosa del director de Rímmini, y a través de las declaraciones del propio Fellini, que nos iluminará acerca de puntos clave de sus obras, con sus comentarios, sus motivos, las aclamaciones de actores y el amor por su mujer Giulietta Masina.

De cada película se conocerá la historia en líneas generales, el contenido y *l'entourage* que participó en la creación y en las fases sucesivas, y nos fijaremos también en algunos puntos importantes de las diferentes películas a través de un comentario. Entre otras cosas, la historia de las películas se entrecruza con la historia de la vida del director y de sus amigos, que fueron también colaboradores suyos en sus diferentes películas, y no olvidaremos ni siquiera el último periodo difícil de su vida.

Considerado que ya hay amplias biografías acerca del director, no se ha considerado oportuno explayarse más, concentrando la atención en los capítulos siguientes acerca de la relación del director con España.

El tercer capítulo estará dividido en varios subcapítulos distribuidos según las fases cinematográficas de la obra del director. Se trata de una división puramente subjetiva (pero tal vez no del todo), según la personal comprensión de la obra del director. Fellini, director ecléctico, cambiante, informado de los tiempos que evolucionan. Cada película es analizada cronológicamente (y no según el estreno en España). Cabe subrayar los daños causados por la censura y, además, las diferencias de crítica entre España e Italia; cada una incluirá los comentarios de los censores de la Comisión y de cada una se dará un análisis crítico a través de los artículos encontrados en varios periódicos y en diferentes revistas cinematográficas. De ellos se hará una cuidadosa selección según la importancia y la curiosidad que han suscitado con una lectura previa. Serán consultados periódicos y revistas sobre todo de Madrid y Barcelona (entre los cuales están *Madrid, Informaciones, La Vanguardia, El País, El Alcázar, La Prensa; Nuestro cine, Cine ideal, Fotogramas, Dirigido por*).

Se dará a conocer a los críticos cuyos nombres se repiten a lo largo de los años de producción felliniana, se suceden, cambian y todavía hoy escriben acerca de él (entre los cuales están José Luis Guarner, José María Latorre, Juan Cobos, Félix Martialay, Luis Gómez Mesa, Carlos Fernández Cuenca, Julián Marías, César Santos Fontenla, Esteve Riambau, José Monleón). Se subrayará, en casos concretos, la pertenencia política y, por tanto, la visión diferente de cada crítico, periódico, revista.<sup>11</sup>

La primera fase comprende la obra de Fellini aún cercana al neorrealismo. La películas desde *Luci del varietà/Luces de variedades* hasta *Le notti di Cabiria/Las noches de Cabiria* sienten todavía influencias del neorrealismo, escuela en la que se formó el mismo director. Periodo este, de 1951 a 1957, en el que la Comisión de Censura está activa de la manera más despiadada, y las películas recibirán comentarios y juicios morales, duros, hipócritas, que a menudo serán causa de cortes, de falsos doblajes y de retrasos, en algunos casos se deberá esperar al fin de la dictadura.

---

<sup>11</sup> En el capítulo se incluirán también diversas notas acerca de la relación de Fellini con España, los contactos y las amistades españolas, su punto de vista acerca de España, la vida, la política y el cine. Se hará referencia a sus viajes a España con su mujer Giulietta Masina, pero también a los viajes que ésta hizo sola a España. Fundamentales son los testimonios del amigo Jordi Grau, del colaborador Carlos Colón Perales, y del amigo Tullio Kezich. Se han encontrado diversos artículos de los viajes de Fellini a España y de los diferentes premios recibidos por él y por su mujer. No se omitirán las críticas que han reseñado en estas ocasiones, y que serán comentadas para comprender mejor la acogida de Fellini en España, tanto por parte de la crítica como por parte del público espectador.

Se mencionarán los viajes al Festival de San Sebastián y al Festival de Cine de Barcelona (los eventos más importantes), pero también el premio de la revista *Triunfo*, y la Semana de Cine Italiano de Madrid en 1986.

Hay que hacer presente que la participación de Fellini en el Festival de Barcelona se debe a su amigo Jordi Grau. Además Grau fue para Fellini una ayuda válida y una seguridad respecto a las traducciones de la conferencia de prensa por el premio *Triunfo* en el 1957 y fue también el traductor de la película *Ginger y Fred* presentada en la Semana de Cine Italiano de Madrid de 1986. En resumen, resultará claro que esta figura ha sido un elemento importante en las relaciones de Fellini con España (al igual que es cierto que su ayuda para mis investigaciones ha resultado decisiva).



La segunda fase, la de la madurez de Fellini, comprende dos obras fundamentales en el panorama internacional del director, *La dolce vita* y *Otto e mezzo/Ocho y medio*, y dura hasta *Giulietta degli spiriti/Giulietta de los espíritus*. Con esta etapa se inicia el nuevo Fellini, libre de cualquier secuela neorrealista. En este periodo, de 1960 a 1965, la censura, que debería tener un poco más de flexibilidad porque en la dirección de la Comisión de Censura está José María García Escudero, niega y esconde al público español una de las películas más representativas de Fellini, *La dolce vita*, que se estrenará veintiún años después, sin provocar ya el impacto y la innovación que había tenido en los años 60.

La tercera fase se centra en el pasado del director, en sus recuerdos de infancia y de juventud entre Rímini y Roma. A ellos se han agregado también las obras que parece que buscan un vínculo con la Roma antigua o con el siglo XVIII, y que ponen a prueba al director. Es como si la fatiga por reconstruir obras del pasado se dulcificara por el simple recuerdo de la propia vida. Se va de los años 1969 a 1976, donde títulos como *I clowns*, *Roma* y *Amarcord*, se refieren precisamente a la infancia y adolescencia del director, y donde *Satyricon* y *Casanova* hacen estallar discusiones y diatribas.

La cuarta fase comprende películas que, al parecer, tienen relación con acontecimientos políticos o sociales. Quizás son obras en las que el director, aunque lo niegue, se compromete políticamente de algún modo y afronta temas sociales que caracterizan la época en cuestión. Los años en cuestión van

de 1978 a 1983, y quizás este sea un periodo en el que Fellini no expresa lo mejor de sí, y la película *La città delle donne/La ciudad de las mujeres* es probablemente la menos querida del autor en España. Pero es curioso ver cómo, por el contrario, la película *E la nave va* consiguió más apoyo en España que en Italia.

La quinta fase revela toda la nostalgia y la melancolía del director, la toma de conciencia del tiempo pasado y de la vejez ahora en activo, y la incompreensión y la dura crítica de una sociedad diferente. Ya no hay dictadura, pero siempre existe una censura, la del mercado, una censura totalmente económica, que castigará al director injustamente haciendo que su última película no se estrene hasta después de su muerte.

El cuarto y último capítulo tratará de comprender y de reconstruir la influencia de Fellini en el cine español. Nos adentraremos en la obra de Fellini a través de textos de estudiosos del arte barroco y clásico para proyectarla sobre sus películas y sobre su vida. Intentaremos comprender a través del estudio del cine italiano del neorrealismo (en el que Fellini da sus primeros pasos), y de un meticuloso estudio del cine español, cuánto de verdaderamente felliniano existe y qué directores u obras en España están realmente influidos por él o si sólo están levemente fascinados.

Nos ayudaremos, cuando resulte necesario, de la aportación de personalidades del cine español que han sido entrevistadas, y de las cuales se pueden extraer innumerables motivos para llegar a comprender aquello que pueda resultar poco claro.

De aquí se sacarán las conclusiones analizando el impacto que Fellini tuvo sobre la crítica y sobre el público español, pero también cómo esta figura es acogida y considerada en nuestros días. Creemos, pero debemos analizar en nuestro trabajo, que la influencia sobre el cine español no ha sido grande en absoluto. Quizá en las figuras de Juan Antonio Bardem o Luis García Berlanga se pueden encontrar elementos fellinianos, así como en la primera película de Mario Camus. Pero lo que resulta ser claro es la influencia de toda una corriente en el cine español, la neorrealista. Todos los acontecimientos históricos españoles analizados en la Tesis llevan a la conclusión de la marcada dificultad de recibir fuertes influencias de un único autor y, además, el autor en cuestión es reconocido por la propia inimitabilidad.

El impacto en el público será analizado a través de la obra de estudiosos de la imagen y la estética, analizando ventajas e inconvenientes que la modernidad, con la globalización, la tecnología y el tiempo que avanza velozmente causa al ser humano y a su visión y percepción.

En los anexos, primero se reproducirán las cartas de Fellini a su amigo Jordi Grau, cartas hasta ahora desconocidas y que revelan el sentimiento de amistad del director en referencia a su amigo, las confesiones y las reflexiones hechas con respecto a la propia vida y al propio trabajo. Las cartas abarcan el periodo que va desde el comienzo de su amistad en el año 1957 hasta el último año de la vida de Fellini. Hemos tenido la suerte de poder usar las últimas tres cartas de la mismísima mano del director, y serán, pues, seguramente las cartas más personales que el director escribió a Grau.

A continuación reproduciremos las entrevistas concedidas por los personajes que nos han acompañado y ayudado durante la investigación, entrevistados según una lógica consecuente. Personajes del mundo del cine español, comenzando por Jordi Grau (entrevistado en julio de 2007), José Luis Borau (en marzo de 2008) y Mario Camus (en noviembre de 2008); críticos cinematográficos y estudiosos del cine de la vieja y la nueva generación, Ángel Quintana (en julio de 2007), Román Gubern (en febrero de 2008), Carlos Colón Perales (en febrero de 2008), Tullio Kezich (abril de 2008), José María Latorre (en noviembre de 2008). Cada entrevista será acompañada de los datos biográficos del entrevistado. Creo que resultarán de interés los juicios de estas personalidades, los comentarios, las críticas, los recuerdos y los elogios a la figura del gran maestro.

No he querido cambiar el lenguaje coloquial de los entrevistados. Considero que da una dimensión humana más alta. Las entrevistas mantendrán también mis preguntas, y se verá cómo la naturalidad del coloquio da mayor realce a los recuerdos.

## 1. La censura cinematográfica en Italia y España

La obra de Fellini se ha extendido a lo largo de cuarenta años, de los años 50 a los años 90 del siglo XX. En un periodo de tiempo tan largo, es inevitable que haya cambios histórico-sociales tan significativos y profundos que puedan influir tanto en las costumbres de la población como en las modalidades y los contenidos de la producción artística. Los cambios hallados en una franja de tiempo bastante larga como la que se acaba de indicar, son - cualquiera que sea el medio expresivo considerado (es decir, no sólo para el cine) - por un lado, el fruto de cambios socioeconómicos (y sin querer, con esto, establecer un condicionamiento mecánico y rígido de la “estructura”), y por otro, la consecuencia de la evolución tanto del lenguaje específico como de la madurez personal de cada artista-autor. La primera formación intelectual de casi todos los protagonistas del cine italiano de posguerra tuvo lugar en los veinte años del periodo fascista, cuando la dictadura y después, por añadidura, el conflicto bélico habían impuesto una *autocensura* bastante rígida (aunque con alguna significativa y feliz excepción: pensemos en *Ossessione/Obsesión* de Luchino Visconti, realizada en plena guerra (1943), una historia solo “privada” en apariencia, pero en realidad llena de codicia y malestar social).

La reconquista de la libertad hizo que surgiesen energías reprimidas, multiplicadas por el intento recurrente en el siglo XX de hacer del arte un vehículo para la transformación de la sociedad. Ésta, que había sido la característica del Futurismo en la primera parte del siglo, marcó también la época del “neorrealismo” cinematográfico de la posguerra inmediata; y no

importa si las concesiones ideológicas de uno y otro fueron muy diferentes entre sí, porque el declarado “compromiso” político las igualó. Trataremos de seguir la evolución del lenguaje cinematográfico analizando la trayectoria de Federico Fellini desde el inicio neorrealista hasta la conquista progresiva de un estilo personalísimo, en el cual el concepto de realidad se centraba cada vez más en sacar a la luz la dimensión interior. Presenta más de un motivo de interés seguir en el tiempo, sea en Italia o en España, los comportamientos de la censura: tanto de la administrativo-sancionadora como de la trama articulada de intereses político-ideológicos y del sentimiento moral ‘difuso’ que constituye el freudiano “Súper-Yo”.

Obviamente nuestro interés se ha limitado a recoger la evolución a la que ha llegado el cine, tanto el italiano como (sobre todo) el español, y a valorar sus efectos positivos o negativos.

Resulta del todo evidente que la ordenación institucional de cada país incide de manera peculiar y diversa, no siendo insignificante - para la influencia ejercida sobre la opinión pública - que nos encontremos frente a un régimen dictatorial (con evidentes tentaciones “totalitarias”, y por tanto fuertemente interesado en adormecer o cortar las voces disonantes), o a un gobierno democrático, que, por definición y vocación congénita, se nutre, en cambio, de una saludable dialéctica político-cultural. Naturalmente, no existen en la realidad formas “perfectas” y del todo coherentes de órdenes institucionales, y no hay que excluir (y la consideración historiográfica nos lleva más bien a admitirlo y reconocerlo) que las democracias puedan vivir momentos de tentación autoritaria o de intolerancia de las opiniones minoritarias, y las

dictaduras, por el contrario, puedan ver insinuarse tendencias de la oposición más o menos discordantes con la voluntad de la “nomenklatura” del régimen, habitualmente en la forma, percibida por las jerarquías como menos peligrosa, de la *fronda*<sup>1</sup>.

Si se miran las condiciones público-institucionales, no hay duda de que Fellini está trabajando como director en un contexto republicano, de reconquistada libertad (incluso si su formación juvenil, como la de no pocos exponentes del cine de la inmediata segunda posguerra, había tenido lugar en pleno régimen fascista); y en esa posguerra que, si bien exhibía luto y destrucciones muy dolorosas, vio también nacer y crecer un entusiasmo particular, hecho de sólidas esperanzas en una “reconstrucción” socioeconómica y en un renacimiento ético-político de la nación italiana: una nación postrada por casi cinco años de conflicto mundial, pero también regenerada por la prueba de carácter y de patriotismo ofrecida por la Resistencia armada contra el nazifascismo, organizada inmediatamente después del armisticio con los angloamericanos del 8 de septiembre de 1943 y que continuó hasta la liberación definitiva del 25 de abril de 1945. Opositores más antiguos del régimen fascista (porque se habían formado políticamente en la Italia liberal), exiliados que volvían a la patria de manera clandestina, jóvenes reacios al alistamiento militar, convocado por la “República de Saló” (como se llamó el demediado Estado fascista que se había formado en la Italia septentrional, y que recibe su nombre de la localidad situada en el lago de Garda, donde estaba la sede del Gobierno), eligieron echarse al monte organizándose en

---

<sup>1</sup> ala disidente de un partido

formaciones armadas de diversa inspiración política (comunistas, socialistas, católicos, liberales y liberalsocialistas, monárquicos que permanecían fieles al rey). Lo que sostuvo la lucha durante dos largos inviernos fueron el espíritu de la tradición garibaldina y el recuerdo más reciente de la lucha antifranquista en la guerra civil española: así que las formaciones armadas se llamaron, como entonces, “Brigadas” (las más numerosas fueron la comunista “Garibaldi” y la socialista “Matteotti”, en recuerdo del líder socialista asesinado por los fascistas en 1924). Una prueba palpable de la que fue protagonista una minoría, y que interesó preferentemente a la Italia del centro-norte, pero que se convirtió en un “mito” esencial en la reelaboración artística, tanto literaria como cinematográfica. Como todos los “mitos”, no anduvo exento de una cierta dosis de exageración retórica y con el tiempo corrió el riesgo de la no autenticidad, pero, de todas formas, constituyó durante una fructífera década el *humus* ideológico, el antecedente ético-cultural del momento quizás más rico y coralmente vivaz del cine italiano (la que se conoce a nivel internacional como el periodo del “neorrealismo”).

### **1.1 La revista *Cinema*, los jóvenes italianos por la reconstrucción de una democracia y de un cine nuevo.**

Pero procedamos por orden, y partamos de ese tramo final de los años 30, que vieron a Italia y España asimiladas por regímenes dictatoriales, si no totalmente idénticos (el fascismo había nacido a comienzos de los años 20 como un “movimiento político-social”, que hizo de la violencia contra los partidos y las organizaciones sindicales de la izquierda un instrumento para atraerse el consenso tanto de la grande como de la pequeña burguesía; el



franquismo surgió de una insurrección militar y conquistó el poder al término de una guerra civil), muy similares de todos modos en la eliminación de las libertades políticas y civiles, y en la tendencia a informar de su propia visión ideológica a toda la sociedad. El fascismo atribuyó notable importancia a los instrumentos de “comunicación de masas”, como la radio y el cine; y dio un particular impulso al “nuevo arte”, porque comprendió la gran potencialidad de una propaganda eficaz, es decir, para una conquista más sólida del consenso en la política y en las contraseñas del régimen. Algunas fechas y etapas son útiles para hacer evidente la importancia atribuida por el fascismo al séptimo arte.

En 1936 nace una revista bimensual, *Cinema*, de reflexión teórica, pero también de divulgación cinematográfica, cuya dirección fue ejercida durante un cierto tiempo por el hijo del Duce, Vittorio Mussolini. En torno a la revista se formó y creció un núcleo de jóvenes que tuvieron sus primeras experiencias en los “Littoriali”<sup>2</sup> de la cultura y en los Grupos Universitarios Fascistas (GUF), ambas ocasiones y lugares en los cuales se consentía una cierta “libertad” o, si se prefiere, ausencia de prejuicios, con tal de que internamente hubiera una indudable adhesión al régimen. Gran parte de esos jóvenes no eran más que veinteañeros, y toda su formación tuvo lugar bajo el fascismo; de modo que, para despertarlos, tuvo que ocurrir un suceso sobrecogedor como el de la guerra, que, entre otras cosas, puso al desnudo toda la retórica de la que el régimen se había ocultado, es decir, la enorme distancia entre las

---

<sup>2</sup> Se refiere al *fascio littorio*, (como símbolo del fascismo); al plural indica las competiciones de cultura entre los estudiantes que estaban inscritos en el GUF, para ganar el título de *littore*.

declaraciones rimbombantes (las palabras, su sonido puro) y la vergonzosa y pésima preparación de las fuerzas armadas, para nada preparadas a resistir un largo choque bélico. Estos jóvenes se dieron cuenta del engaño, del cual habían sido víctimas, y se convirtieron en protagonistas primero de la Resistencia, y luego de la reconstrucción democrática del país. Siguieron caminos diferentes, unos continuando con su pasión por el cine (entre otros, Gianni Puccini, Giuseppe De Santis, Luchino Visconti, Roberto Rossellini), otros abrazando la militancia política y terminando por desempeñar cargos dirigentes en los partidos de izquierda, como Mario Alicata y Pietro Ingrao. Pero a finales de los años 30, algunos de ellos siguieron creyendo en el fascismo, aunque en un fascismo “revolucionario”, que rompiese del todo con el pasado (cosa que el régimen no hizo, o no tuvo el valor de hacer, manteniendo, por ejemplo, la tradicionalísima institución de la monarquía) y recuperase la subversión de los orígenes cuando el naciente movimiento fascista (1919) se había declarado republicano. Y esto, efectivamente, trataron de hacerlo los irreductibles que habían permanecido fieles a Mussolini, pese a la evidente derrota que se aproximaba, cuando en el otoño de 1943 dieron vida a la República de Saló, un Estado de fundamentos muy inciertos, mantenido por los nazis. La “república”, se entiende dictatorial, significaba el rechazo a la monarquía ‘traidora’; además de querer subrayar los intentos ‘revolucionarios’, el nuevo régimen aprobó un programa de “socialización” de las empresas, que naturalmente permaneció sobre el papel (como trató de hacer con el Estado títere de la denominada “República de Saló”, vivida bajo protectorado alemán el último año de la guerra).

## 1.2 Visconti y el nacimiento del neorrealismo con *Ossessione/Obsesión* (1943)

Precisamente en las páginas de la revista *Cinema*, se gestaron las bases de un cine nuevo, un cine capaz de representar un «ambiente más sólido y humano, milagrosamente más virgen y verdadero, que pueda inspirar la fantasía de un cine que busca cosas y hechos en un tiempo y un espacio de realidad, para ser rescatado por sugerencias fáciles de un mortificado gusto burgués [...]». Esos jóvenes querían dar a conocer su poética a los “relatos de Giovanni Verga [que] parecen indicar las únicas exigencias válidas desde un punto de vista histórico: aquellas de un arte revolucionario inspirado en una humanidad que sufre y espera”<sup>3</sup>: “un cine “coral”, entonces, que va[ya] al mismo paso que los problemas, las aspiraciones de nuestro ánimo: sea la crítica despiadada de un mundo gordo y burgués, o un mundo donde la soledad y la opresión estropean y corrompen al hombre»<sup>4</sup>. Tenían la intención de llevar “el [...] tomavistas a las calles, a los campos, a los puertos, a las fábricas del [...] país: también nosotros estamos convencidos de que un día crearemos nuestra película más bella siguiendo el paso lento y cansado del obrero que vuelve a casa, narrando la poesía esencial de una vida nueva y pura”<sup>5</sup>. De esta manera nacerá la considerada como primera película neorrealista, *Ossessione/Obsesión* de Luchino Visconti (1943). Visconti dirá: “pienso que el neorrealismo no es una forma estilística rígida ligada a las contingencias de un determinado periodo, sino el comienzo de la evolución del cine, como hecho de arte, sobre un plano

---

<sup>3</sup> De Santis, Alicata, “Verità e poesia. Verga e il cinema italiano”, en *Cinema*, VI, 127, 10 de octubre de 1941, p. 127, reeditado en *Il lungo viaggio del cinema italiano: antologia di cinema 1936-1943*, al cuidado de Orio Caldiron, Padova, Marsilio, 1965, pp. 434-438.

<sup>4</sup> De Santis, Giuseppe, “Il linguaggio dei rapporti”, en *Cinema*, VI, 132, 25 diciembre de 1941, p. 388.

<sup>5</sup> De Santis, Alicata, *op. cit.*, pp. 434 -438.

de acercamiento profundo a la vida en sus distintas facetas y de un conocimiento cada vez más profundo de la realidad humana”.<sup>6</sup> Y añade: “Ha sido una posición moral que habíamos asumido con respecto al poder, respecto a la posición social italiana, al desorden de la posguerra, para aclarar ciertos problemas o al menos para denunciarla [...]. Se ha convertido incluso en una corriente estética”.<sup>7</sup>

### **1.3 La fuerza de la imagen: Cinecittà.**

A finales de los años 30, justamente en la víspera inmediata del estallido de la guerra, para dar ulterior consistencia a la valiosa importancia que el régimen reservaba al nuevo arte, fue construida en Roma Cinecittà, una moderna y funcional “ciudad del cine”, con el objetivo de concentrar todas las actividades y las exigencias de la producción cinematográfica en un lugar adaptado para tal fin. Tanto la revista como Cinecittà sobrevivieron a la dictadura, y constituyeron en cierto sentido los fundamentos teóricos y profesionales de aquella explosión creativa que caracterizó el cine italiano de los primeros tiempos de la posguerra.

### **1.4 La España abatida por la guerra civil y por la dictadura**

Como es sabido, el caso histórico de España fue diferente en esos principios cruciales de los años 40. Franco pospuso las razones de gratitud con respecto a los otros dos dictadores (decisivos para su victoria en el conflicto civil) a sus

---

<sup>6</sup> Visconti Luchino, “Dichiarazioni sul neorealismo”, en *Rivista del cinema italiano*, Roma, 3, marzo de 1954.

<sup>7</sup> Rondi, G. L., “Visconti: il neorealismo con me è nato, con me si è concluso”, *Il Tempo*, Roma, 21.1.1976

consideraciones egoístas, y mantuvo a España fuera de la guerra. Ahorrando a su país una nueva tragedia, ciertamente salvó también su dictadura, que se prolongó durante treinta años más. La guerra civil - como ocurre siempre en conflictos de este género, y tan prolongados en el tiempo - suscitó rencores destinados a durar generaciones enteras, algunas veces llegó incluso a dividir familias. No pocos combatientes, o al menos aquellos comprometidos por su militancia activa, tomaron la vía del exilio; los de la parte republicana que permanecieron en España inclinaron la cabeza, pero uno puede imaginarse el rechazo que sentían en su fuero interno por un régimen malquerido y opresivo, incubando intenciones de revancha. La “normalización” franquista se aprovechó de estructuras estatales de tradicional solidez (y la administración pública de España se reveló, al final de la dictadura, más eficiente que la de su hermana latina), pero la pérdida en términos culturales fue clara, provocando en este ámbito un retraso creciente en relación con otros países europeos occidentales. La falta de una dialéctica libre de las ideas, por lo demás, acaba deprimiendo e incluso mortificando la producción intelectual. Así que España se salvó de nuevos lutos y ruinas, pero tuvo que soportar un régimen dictatorial, mientras que el resto de Europa Occidental vivía una rápida modernización en órdenes institucionales de libertad política (lo que impidió a España, entre otras cosas, estar entre los países fundadores del “Mercado Común Europeo”, primer paso de la construcción de una Europa unida políticamente, aunque de manera parcial - y aún muy lejos de concluirse).

Hay otro aspecto que merece ser puesto en evidencia, para tener una visión más completa tanto de las diferencias como de las similitudes parciales entre Italia y España en los acontecimientos que siguieron tras el fin de la Segunda Guerra Mundial. Italia (se ha dicho ya) reconquistó la libertad perdida veinte años antes, y para su gobernación se estableció una Constitución republicana que entró en vigor en junio de 1948. Pero las elecciones políticas que se celebraron dos meses antes de aquella fecha registraron una victoria aplastante del Partido (la Democracia Cristiana) apoyado abiertamente tanto por los Estados Unidos como por la Iglesia católica. El resultado de las urnas, además, ratificó una norma no escrita, pero establecida tácitamente por los acuerdos de Yalta: Italia caía en la esfera de control americana, y los Estados Unidos no permitirían nunca que se deslizase por el campo asignado a la Unión Soviética. Así es cómo se configuró la situación política de Italia, consolidándose en el tiempo (al menos hasta la caída del Muro de Berlín, en 1989) como la de una “democracia agarrotada”, en la que el Partido Comunista se convirtió en el más importante de la izquierda interior (además de ser el más grande de Occidente), pero imposibilitado para poder aspirar a gobernar el país. Esta situación, bastante anómala, encontró un arreglo de compromiso: el Estado central estaría reservado a las fuerzas políticas moderadas y filoamericanas; la cultura (cine e industria editorial sobre todo), estaría influenciada por la hegemonía del Partido Comunista. La Iglesia, además, guiada durante los años 50 por un Papa, Pío XII, perteneciente a la aristocracia romana más tradicional, seguía dirigiendo - con la imposición de sus estructuras eclesiásticas y laicas - la “moral pública”, ejerciendo un poder de veto y, en cualquier caso, de condicionamiento sobre la producción

intelectual: caso de la producción cinematográfica, el espectáculo con mucho, más popular en la Italia de posguerra.

Este es, pues, el trasfondo histórico en el cual se colocan las vicisitudes del cine en los dos países. Útil, desde el punto de vista de nuestra argumentación, para reconstruir un fenómeno que ha tenido indudable relevancia en la historia menor que constituye el objeto de esta tesis. Tenemos la intención de referirnos a la institución de la “censura”, es decir, a ese conjunto de normas, de leyes y de prácticas administrativas que permiten a un Estado soberano (o, si se prefiere, a las *élites* dirigentes de cualquier entidad de carácter estatal) ejercer un control sobre el conjunto de la producción artística. No hay Estado, al menos por lo que nos consta, sea dictatorial o democrático, que no tenga sus propios mecanismos de censura. La justificación formal es aparentemente noble y sólida: con el fin de garantizar la ética social (ese “común sentido del pudor” de tan delicada y ardua identificación, relativo también a cada tiempo histórico), y de salvaguardar las frágiles defensas de los “menores de edad” (concepto este ni universal ni perenne, siendo la “madurez” concebida de manera diferente por las diversas culturas, y estando por añadidura ligada al desarrollo del individuo). Práctica, la de la censura, muy antigua y arraigada: que se remonta, según algunos estudiosos, a los pitagóricos, que - atribuyendo particular importancia a la música, y a su influencia sociopedagógica - apoyaron fervientemente la adopción de leyes que conjurasen la “mala” música y favoreciesen, por el contrario, la “buena”.

Aquí está probablemente una de las raíces profundas de la censura: la conciencia de la fuerza inserta en el arte, y por tanto de la influencia que puede

ejercer sobre la población. No nos olvidemos de que la razón por la que Platón acabó por desterrar de su “Estado perfecto” a los artistas (acusados de perjudicar aquella armonía interior que era para él la premisa indispensable de un Estado “justo”, en el cual no pudiera volver a producirse la condena a muerte de un hombre “justo” como Sócrates), no reside ciertamente en una incapacidad suya de comprender la importancia del arte; gran artista (de la escritura) él mismo, conocía muy bien la potencia del arte, y temía por esto que lo alejara de la verdad (produciendo, en el caso de las artes visuales, “copias” de esa realidad natural que era ya una copia del mundo de las ideas), o - en el caso de los poetas, los autores de tragedias y los músicos - que excitase las pasiones, conmocionando el necesario equilibrio interior de los ciudadanos.

Es posible definir el arte de muchas maneras, y todas las definiciones se acercarían a la verdad. Y ciertamente se atina, a nuestro modo de ver, si se la presenta como la capacidad de dar forma a lo real (a un pedazo de la realidad), de manera que se pueda conferir a esa pequeña parte de realidad tal eficacia expresiva (tal fuerza autosignificante) por dotarla de una particular fuerza comunicativa. Esto se puede considerar el intento principal de cualquier artista: comunicar a los otros seres humanos algo (que se convierten en “cosas” cada vez más numerosas cuanto más alta es la calidad de la obra) que despierte la atención, o mejor que despierte y turbe las conciencias, que invite irresistiblemente a reflexionar acerca de sí mismos y del mundo. No se tiene memoria humana de una obra de arte, cualquiera que sea el medio (el lenguaje) elegido con anterioridad, que no se proponga turbar y sobrecoger: no



hay, y (esperemos) no habrá nunca un arte - que quiera ser tal, se entiende, y no entretenimiento ligero para pasar el tiempo - intencionalmente aséptico y soporífero, que resbale fuera como el agua rozando únicamente las conciencias.

### **1.5 La democracia que esconde la censura; autocensura y censura de mercado.**

Ahora, en un Estado democrático las formas y los mecanismos de la censura están expuestos a un debate libre, y no pueden dejar de tener en cuenta, dentro de su mismo funcionamiento, a la pluralidad político-ideal de sentir que caracteriza a la sociedad civil; la alternancia en el gobierno de los partidos, o coaliciones de signo conservador y progresista, hace menos uniforme y más variada la aplicación de las mismas normas. Pluralidad de voces y elasticidad de comportamientos que son, por el contrario, inexistentes, o más difíciles de ser verificados, en Estados dictatoriales. Depende por supuesto de la rigidez del sistema dictatorial y de lo compacto que sea (en el fascismo italiano hubo más oportunidades y contradicciones que en el nazismo alemán), pero se puede afirmar con mucha verosimilitud que la censura reina de forma más invasiva y más intolerante. A veces, también las democracias pueden agarrotarse, si se toca algún nervio descubierto de su historia política más reciente. Pensemos únicamente en el persistente ostracismo decretado por un país de antigua democracia como Francia con respecto a la película de

Gillo Pontecorvo, *La battaglia di Algeri*.<sup>8</sup> Hay que tener presentes, para que no haya lagunas demasiado vistosas en nuestra argumentación, otras dos más sutiles, pero no menos nocivas, formas de censura: aquella a la que un artista puede ser inducido a practicar por cuenta propia, a fin de prevenir o atenuar un posible rechazo (la “autocensura”); y la otra que se produce por los comportamientos (intencionados o no) de más sujetos, y para conjurar también diversas circunstancias, la denominada “censura de mercado”, por la cual la obra de arte —tanto más un arte con fuertes características industriales como el cine— no llega al público con tal de haber sido realizada. Esta segunda y más sutil forma de censura puede perfectamente existir en las democracias donde el “mercado”, siendo parte fundamental de las libertades practicadas, es un sujeto anónimo y de fuerza no insignificante.

### **1.6 La censura cinematográfica en España bajo el régimen franquista, 1938.**

La primera reorganización de la censura, al término de la guerra civil, data de noviembre de 1938, cuando fue promulgado un decreto ley, que decía en su preámbulo: “Siendo innegable la gran influencia que el cinematógrafo tiene en la difusión del pensamiento y en la educación de las masas, es indispensable

---

<sup>8</sup> Gillo Pontecorvo (Pisa, 1919 - Roma, 2006), de familia hebrea, durante la Segunda Guerra Mundial vive en Francia, y trabaja de corresponsal para algunas revistas; en 1941 se afilia al Partido Comunista Italiano y coordina acciones partisanas en el norte de Italia. Autor sobre todo de documentales, es conocido por la película *La grande strada azzurra* (1957), *Kapò* (1959), y *La battaglia di Algeri* (1966) que ganará el León de Oro en el Festival de Venecia.

La película, que trata de la lucha por la independencia de Argelia, en manos de Francia, y describe los episodios históricos de 1957, está en blanco y negro, rodada con cámara tomavistas de 16 mm para que pueda aparecer como un verdadero documental histórico, un cine-diario. Fue financiada por el gobierno argelino y todas las tomas, hechas al final de la guerra, están rodadas en la ciudad de Argel. La película se estrenó en Francia tras numerosas polémicas en 1971; y en España, en 1978.

que el Estado vigile en todos los órdenes en que haya riesgo de que se desvíe de su misión”. Premisa en la que se puede captar, por un lado, la conciencia de la enorme influencia que el cine ejercía sobre las “masas” (palabra, a decir verdad, más propia de la ideología de la izquierda radical que de un gobierno reaccionario), y por otro (y no se trata de otra cosa distinta) la razón fundamental que desde el principio (desde los pitagóricos) ha inducido a considerar la censura como necesaria, o sea, la convicción de que el arte es potencialmente peligroso, precisamente porque tiene una gran eficacia sobre las conciencias. En el ámbito del Ministerio del Interior, el decreto establecía la creación de dos organismos distintos: la Comisión de Censura Cinematográfica y la Junta Superior de Censura Cinematográfica, esta última de rango superior a la primera. La Comisión de Censura - presidida por el jefe del Departamento de Cinematografía del Servicio Nacional de Propaganda, y compuesta por cuatro miembros designados por el Ministerio del Interior a propuesta del ejército, de la Iglesia católica y del Servicio Nacional de Propaganda - estaba destinada a controlar toda la producción privada. A la Junta Superior - presidida por un presidente delegado del Ministerio del Interior, y compuesta por cuatro miembros designados por las mismas autoridades previstas por la Comisión - le correspondía la doble tarea de controlar documentales, noticiarios y las producciones estatales, y de juzgar en segunda instancia los veredictos emitidos por la Comisión.

Es la ocasión de hacer algunas consideraciones sobre esta ordenación del aparato de la censura. Ante todo, la elección de colocarlo en las dependencias del Ministerio del Interior revelaba la preocupación predominantemente

política, el miedo a que se difundiesen ideas ‘peligrosas’ y ‘subversivas’. El espacio concedido a la autoridad eclesiástica era la deuda de reconocimiento hacia una de las instituciones que había asegurado el pleno apoyo al levantamiento franquista; el régimen, naturalmente, esperaba de la Iglesia un apoyo constante, en una lógica de la religión como *instrumentum regni*. El control de la “moral pública” según los preceptos de las jerarquías eclesiásticas, por lo demás, era parte integrante del diseño político dictatorial.

En los largos años que duró la Segunda Guerra Mundial, es digna de ser recordada la introducción de la llamada “censura idiomática”. En abril de 1941 se introdujo la obligación del doblaje para todas las películas en lengua no española, con el fin - se leía en la revista falangista *Primer plano*, del 5 de septiembre de 1943 - “de conservar la pureza del idioma castellano en todos los ámbitos del imperio hispano”. Decisión que tuvo, por lo menos, dos efectos dañinos: el primero, de orden artístico, la sustitución del tono y la cadencia genuina de las voces originales de los intérpretes por un lenguaje estereotipado; el segundo daño (también este muy perjudicial para la calidad artística) consistió en la incorrecta manipulación de los diálogos originales. Esto tuvo efectos involuntariamente “surrealistas”, como en el caso de la película de Lewis Milestone, *Arch of triumph* (1947): en una escena en la que preguntaban a Ingrid Bergman “¿Es su marido?”, ella negaba con un movimiento de cabeza, al mismo tiempo que sus labios pronunciaban un “castellanísimo” “Sí”.

### **1.7 La censura cinematográfica franquista de 1946 a 1951**

En el periodo inmediatamente siguiente al final de la guerra, es oportuno recordar un decreto ley del Ministerio de Educación Nacional, de junio de 1946, que reunificaba los dos organismos anteriores de la Junta Superior de Censura Cinematográfica y la Comisión Nacional de Censura Cinematográfica. Un artículo (el 4º) de este decreto establecía que las deliberaciones se tomarían por mayoría, pero añadía una excepción a la norma: “No obstante, el voto del representante de la Iglesia será especialmente digno de respeto en las cuestiones morales. Y será dirimente en los casos graves de moral en los que expresamente haga constar su veto”. Un decreto ministerial de octubre de 1946 precisaba que: a) en cuestiones morales o dogmáticas, en caso de paridad de votos en la Junta, el voto del censor eclesiástico sería “el dirimente” (“el decisivo”); b) al representante de la Iglesia se le reconocía “el derecho de veto”. El acento puesto por el Gobierno sobre el “rearme moral” como cuestión prioritaria, hizo que la censura se ejerciese preferiblemente en cuestiones de moralidad sexual. Pero esto no debe hacer entender que se olvidase de la dimensión específicamente política. En la versión original de *Casablanca* de Michael Curtiz (realizada en 1942, pero proyectada en Madrid en 1946) figuraban dos pasajes del diálogo, del jefe de policía de la ciudad y del jefe de la Resistencia en Checoslovaquia, que, dirigiéndose a Bogart, hacían referencia a su papel de suministrador de armas para los republicanos españoles; y el protagonista respondía la segunda vez que sentía inclinación por las “causas perdidas”. Ambos diálogos desaparecieron de la versión que se exhibió en España. El puritanismo católico fue también causa de clamorosos equívocos. Los feroces preceptos de la Iglesia con respecto a *Gilda* de Charles Vidor

(1946), difundieron entre los españoles la convicción de que la escena en la que Rita Hayworth se quitaba lentamente un guante era el principio de un *strip-tease* integral, amputado por la censura de casa; no era cierto, pero algún fotógrafo sin escrúpulos consiguió vender fotos de desnudos femeninos en los que estaba pegada la cabeza de la Hayworth.

En marzo de 1950, la Iglesia española instituyó un organismo único, la Oficina Nacional clasificadora de Espectáculos, para valorar las películas ajustándose a esta clasificación oficial: a) autorizada para todos, chicos incluidos; b) adecuada para jóvenes; c) autorizada para mayores; d) para mayores, con “reparos”; e) gravemente peligrosa. Una instrucción pastoral posterior intentó poner trabas a la incómoda copresencia de dos censuras en un Estado indudablemente católico, argumentando que “no puede una censura civil ser tan exigente como la censura de carácter religioso, dedicada a orientar y formar la conciencia de los fieles”. Pero la censura civil desarrollaba su trabajo con un celo constante, dando a veces muestra de sorprendente creatividad. A *Ladri di biciclette/ Ladrón de bicicletas* de Vittorio de Sica, que llegó a España en 1950, se le añadió en el encuadre final una voz masculina fuera del campo visual, que tranquilizaba así al espectador: “Pero Antonio [el obrero derrotado y humillado] no estaba solo. Su hijito Bruno, apretándole la mano, le decía que había un futuro lleno de esperanza”.

### **1.8 La censura cinematográfica franquista de los años 50**

Quien dominó la abundante década de 1951-1962 fue la figura del ultraconservador y clerical, “antimarxista militante”, Gabriel Arias Salgado,

durante mucho tiempo Ministro de Información y Turismo. Éste, en agosto de 1951, designó como jefe de la Dirección General de Cinematografía y Teatro a un católico ortodoxo e intocable como él, José María García Escudero, un coronel del Cuerpo Jurídico del Ejército del Aire, que se había ocupado del cine en el periódico falangista *Arriba*. Escudero ocupó el cargo durante pocos meses (fue sustituido en febrero de 1952), debido al escándalo provocado por algunas escenas de la película *Surcos* de Antonio Nieves Conde, consideradas demasiado audaces. Pero poco antes de dejar la Dirección General, expresó públicamente su punto de vista en una conferencia que dio en diciembre de 1951 en la Universidad Pontificia de Salamanca. Escudero invitaba a distinguir la censura “ordinaria” (pensada, en fin, para el público en general) de aquélla para los cineclubs, y a no confundir la censura católica con la “burguesa”. Porque pedir un “final feliz” chocaba con la visión cristiana, según la cual nuestro reino no es este mundo, ni en él está necesariamente nuestra justicia; y no se podía considerar inmoral el “tema fuerte”, que irrita porque “atacar los nervios de los indiferentes es una de las más nobles misiones del arte”. Ponía en guardia, en resumen, para ser más “conservadores” que cristianos; y opinaba que era más productivo “prohibir que mutilar”, desaconsejando utilizar el doblaje como auxiliar de la moral, porque cuando las palabras contrastan con las imágenes, el remedio puede resultar peor que la enfermedad. Consideraciones de una cierta agudeza (o, si se prefiere, simplemente razonables), que no tuvieron ni la más mínima incidencia en el comportamiento de los censores: a *Rocco e i suoi fratelli/Rocco y sus hermanos* (1960) de Luchino Visconti le cortaron la escena de la violencia contra Annie Girardot (escena reintegrada en 1974); del *Processo di*

*Norimbrerga/ ¿Vencedores o vencidos?* (1961) de Stanley Kramer, fueron eliminados los fragmentos documentales del exterminio de los judíos.

### **1.9 La primera semana de cine italiano en el Instituto Italiano de Cultura de Madrid (noviembre de 1951).**

Un papel positivo en promover una circulación más libre de ideas lo desempeñaron los institutos de cultura extranjeros, y en particular el italiano, que organizó dos “semanas” de festivales de cine italiano. No se prestó ninguna atención hacia Fellini, que sin embargo era codirector en la película *Luci del varietà*; la escena la llenaron Visconti, De Sica, Rossellini y Alberto Lattuada. Con ocasión del primer festival (noviembre de 1951), el crítico (luego guionista y productor) Eduardo Ducay lanzó al cine italiano un elogio sin reservas (“El actual cine italiano es un cine expresivamente libre, tanto en sus ideas como en sus procedimientos”) y define a los tres primeros directores como “auténticos y originales creadores”<sup>9</sup>. También a Lattuada, autor con Fellini de la película *Luci del varietà*, se dirigen palabras de aprecio.<sup>10</sup> Pero es el cine italiano en su conjunto el que cosecha más halagos. En un artículo dedicado a la semana madrileña del cine, se publica esta declaración del crítico y escritor cinematográfico Joseph-Marie Lo Duca: “El cine italiano os brinda fraternalmente un ejemplo. No para que sea seguido - es “ejemplo” porque, precisamente, se le traicionaría al imitarlo-, sino para que provoque en el cine español este amor por lo auténtico, esta pasión del apasionado que anima el

---

<sup>9</sup> Ducay, Eduardo, “Cine italiano hoy”, *Ínsula*, 72, diciembre 1951.

<sup>10</sup> Un crítico escribe en *Brújula del cine*, 187, diciembre 1951): “Esta película [...] está bien resuelta, bien interpretada y presenta una serie de muy bellas “ragazze”.



arte y que es nuestra única huella”.<sup>11</sup> Otra revista reconoce al cine italiano de entonces un papel de *liderazgo* mundial (“el cine italiano de la post-guerra se ha puesto a la cabeza del mundo”)<sup>12</sup>.

El nombre de Fellini tampoco consta en *Cronache Culturali* (*Crónicas culturales*), una revista de información sobre las actividades del Instituto Italiano de Cultura, editada por el mismo Instituto<sup>13</sup>. Cabe subrayar, en el artículo dedicado a la primera semana de cine italiano, la llamada a la amistad y a la colaboración entre Italia y España: “La experiencia de esta Semana, que ha tenido seguimiento en algunas proyecciones privadas para los críticos y que han tenido lugar en la sede de nuestro Instituto, resulta bastante significativa para aquellos que creen en la posibilidad y en la utilidad de una colaboración cinematográfica italo-española” y anima a propiciar un “gran encuentro” “que refuerce y enriquezca la vida cinematográfica de estos dos pueblos tan llenos de “afinidades y analogías”<sup>14</sup>. En la misma revista, en febrero del año siguiente, en un artículo titulado *La stagione felice del cinema italiano* se habla de los directores italianos ya conocidos, pero tampoco aquí se nombra a Fellini (están los nombres de Rossellini, De Sica, Visconti, Lattuada, Antonioni, De Santis, etc., y se habla también de sus proyectos futuros).<sup>15</sup> Según un crítico de la revista *Cuadernos Hispanoamericanos*<sup>16</sup>, entre las películas proyectadas en el Instituto Italiano no está *Luci del varietà*, (como cuenta Miguel Hernández en

---

<sup>11</sup> “La semana del cine italiano en Madrid”, *Cámara*, 213, diciembre de 1951.

<sup>12</sup> “El cine italiano”, *Brújula del cine*, 186, noviembre de 1951.

<sup>13</sup> *Cronache culturali* aparece en septiembre de 1951 para terminar en diciembre de 1956. No constan hallazgos de otras publicaciones del Istituto Italiano di Cultura.

<sup>14</sup> “La settimana del cine italiano a Madrid”, *Cronache Culturali*, año I fascículo 4, diciembre de 1951, Madrid, Istituto Italiano di Cultura, pp. 194-195.

<sup>15</sup> “Stagione felice del cinema italiano”, *Cronache culturali*, febrero de 1952, año II, fascículo 1, pp. 34-39.

<sup>16</sup> Gich, Juan, “Pequeña historia del cine neorrealista italiano”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 25, enero de 1952. pp. 63-72.

su investigación sobre el neorrealismo italiano, la película fue proyectada en privado en el seno del Instituto)<sup>17</sup>.” Vicente Coello, en la revista de cultura *Arbor*, confirma que en la sala de proyecciones del Instituto hubo unas películas que fueron presentadas al público, y otras que estuvieron “fuera del programa público”. Habla de *Miracolo a Milano*, *Domani è troppo tardi*, *Paisà*, de la cual se proyectaron únicamente algunos rollos “con esa revolucionaria concepción del neorrealismo, aplicada a un episodio bélico”, *Cronaca di un amore* considerada “naturalista”, y *Luci del varietà*, de la cual da una bella expresión a modo de oxímoron: “la pequeña historia triste del teatro alegre”. Y después sigue apelando a un nuevo cine español: la “lección” que el cine italiano había dado en estos siete días “podía señalar un camino: el de buscar, ante todo, la obra personal.”<sup>18</sup>

### **1.10 La segunda semana del cine italiano en el Instituto Italiano de Cultura (marzo de 1953); las conversaciones de Salamanca en 1956; El cine español contra la dictadura.**

Fellini, que ya ha producido una película enteramente suya, *Lo sceicco bianco* (*El jeque blanco*), no aparece en el segundo festival del Instituto, celebrado en marzo de 1953. Se proyectan, entre otras, *Bellísima* de Visconti, *Umberto D* de De Sica, *Il cappotto* (*El abrigo*) de Lattuada, *Il cammino della speranza* (*El camino de la esperanza*) de Pietro Germi, y trozos de película de *Ossessione* y *Paisà*. Eduardo Duca y volvía a hablar de ello en términos muy positivos, expresando el deseo de que al menos una parte de la “vitalidad”, de la cual

---

<sup>17</sup> Fernández Fernández, Luis Miguel, *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*, Universidad Santiago de Compostela, 1992, p.68 en nota.

<sup>18</sup> Coello, Vicente, “La Semana del Cine Italiano”, *Arbor*, n 73, enero de 1952, p. 120.

estaba lleno el cine italiano, pudiera “formarse” y fructificar en España.<sup>19</sup> Otro crítico se manifestaba convencido de la excelencia mundial del cine italiano (“Nadie discute esta verdad: “el cine italiano es, hoy por hoy, el más importante del mundo”<sup>20</sup>). El más elogiado es Cesare Zavattini, al cual está dedicado el artículo entero en *Cronache culturali* de abril de 1953<sup>21</sup>; y solo examinando las reseñas del año siguiente de la misma revista logramos por fin encontrar el nombre de Fellini. En un artículo titulado *Crisi del neorealismo* se lee: “Es cierto que hoy la novela parece que retoma su ventaja con respecto a la crónica, la fantasía sobre el documento, mientras se aprovechan nuevos rumbos en *Senso* de Visconti y en *La strada* de Fellini”.<sup>22</sup> En el *Correo literario*, recordando la II Semana de Cine Italiano, se dice que Zavattini es “la figura cumbre de la semana”, se habla de películas extraordinarias y de la existencia de directores italianos “nuevos y excepcionales”, y de cómo “el cine italiano sigue manteniéndose en un lugar preponderante de la producción mundial”.<sup>23</sup> Así como en *Cuadernos Hispanoamericanos*, donde, sin embargo, se alude también a la situación restrictiva española: “ha pasado ante nuestros ojos un cine realizado y considerado como arte, que sólo necesita espectadores

---

<sup>19</sup> Ducay, Eduardo, “Italia 1953”, *Ínsula*, n.88, abril 1953. Este por extendido su juicio: “La segunda semana del Cine Italiano ha tenido la misma virtud que caracterizó a la primera: crear un ambiente, dando la sensación de que recibíamos a una cosa viva, hacernos abrigar la esperanza de que una parte de esa vitalidad podría quedar aquí, para nuestro cine. Los mas probable es que nos tengamos que guardar el deseo, al que sin embargo, nunca habrá que renunciar.”

<sup>20</sup> Gómez Mesa, Luis, “Neorrealismo y fantasía. Diversidad del cine italiano. Lo mejor de la semana”, *Fotogramas*, 225, marzo de 1953.

<sup>21</sup> “Zavattini tra mito e realtà”, *Cronache Culturali*, abril de 1953, año III, fascículo 2, pp. 106-109.

<sup>22</sup> “Crisi del neorrealismo”, *Cronache culturali*, octubre de 1954, año IV, fascículo 4, pp. 275.

<sup>23</sup> Arroita-Jáuregui, Marcelo, “Noticia y comentario de la semana de cine italiano”, *Correo literario*, 15 marzo de 1953, p. 7.

con “los ojos verdaderamente abiertos” para mirar”.<sup>24</sup> Concepto este último confirmado en la revista *Arbor*, en la que se habla de un cine español que “se ve venir, se ve en la calle, porque nuestro país es apasionado, hipersensible, angustiado y jubiloso al propio tiempo, palpitando de vida hasta el último rincón”. Pero en España faltan “jugadores” que traten de encontrar un cine a su medida, y el crítico se pregunta: ¿Por qué no hemos abierto los ojos, si por todas partes pulula el gag cinematográfico? El cine italiano - sigue el crítico - da “un magnífico ejemplo” y se espera que escritores y artistas “no permanezcan indiferentes a tan inmensa, variada y fecunda manifestación” de la “nación hermana italiana”.<sup>25</sup>

Concluyendo esta reseña de la acogida reservada por la crítica española al cine italiano en los primeros años 50, merece la pena publicar una cita más larga de un artículo de Juan Roc Giralt: “Este auge del cine italiano es debido, por encima de todo, a la conciencia nacional que se ha formado alrededor de la importancia que para la nación representa la cinematografía en general, tanto por lo que hace referencia a su sentido industrial como por lo que atañe a la expansión de su espiritualidad por el mundo entero a través de sus películas. [...] El cine italiano, codicioso e impulsivo, [...] proyecta su espíritu constructivo, ascensional y arrollador, alieno fuera de su país en forma colectiva y oficial, organizando semanas de cine italiano, que como la últimamente celebrada en Madrid, proyecta por todo el mundo, la verdad de

---

<sup>24</sup> J. A., V., “El latido de Europa. La segunda semana del cine italiano en Madrid”, *Cuadernos hispanoamericanos*, n. 40, abril 1953, pp. 65-71.

<sup>25</sup> Marrero Suárez, Vicente, “La Semana del Cine Italiano en Madrid”, *Arbor*, 88, abril de 1953, pp. 589-593.

su existencia, la potencia de su organización, la calidad de sus films. Semanas de cine italiano que sin duda alguna sirven a la finalidades propagandísticas de aquella cinematografía, pero que nosotros quisiéramos que sirvieran de algo más: Nosotros quisiéramos que nos hicieron abrir de una vez los ojos a los españoles, y nos hicieron dar cuenta de los miserablemente que perdemos el tiempo en relación con la cinematografía, [...] Tomamos ejemplo del cine italiano”.<sup>26</sup> La importancia de las dos semanas del cine italiano queda subrayada también por Ricardo Muñoz Suay<sup>27</sup>, una de las figuras más importantes para la introducción del neorrealismo en el cine español (no hay que olvidar que Suay, como nos dice Juan Cobos, era además el corresponsal para España de *Cinema Nuovo*), y consiguientemente para la formación de un nuevo cine español. “Fue fundamental para nosotros - dice Muñoz Suay - la presencia de los italianos en 1951 y después en el 1953 en España, lo cual no quiere decir que aquel cine nuestro fuera un cine neorrealista”<sup>28</sup>: Muñoz Suay admite, por tanto, que el cine español que se estaba formando no era una copia fiel del neorrealismo italiano, sino que seguramente este último había servido como base y modelo para que se formase una conciencia social de la realidad nacional.

Desgraciadamente, en el Instituto Italiano di Cultura se perdieron los “cuadernos” que se compilaban con ocasión de cada festival cinematográfico, y

---

<sup>26</sup> Giralt, Juan Roca, “Cine italiano en España”, *Imágenes*, 20, abril 1953.

<sup>27</sup> Ricardo Muñoz Suay era un intelectual antifranquista, productor técnico y escritor cinematográfico, colaborador y amigo de Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, y fundador de la Filmoteca de Valencia. Suay escribió en diversas revistas cinematográficas, y sus críticas e intervenciones son fundamentales para conocer la historia y el desarrollo del cine español.

<sup>28</sup> Micciché, Lino, *Introducción al neorrealismo cinematográfico italiano*, Coloquios, vol. 3, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1982-1983, p.66. y en Fernández Fernández, Luis Miguel *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*, Universidad de Santiago de Compostela, 1992, p.79.

es verdaderamente un pecado no poder reconstruir de modo exhaustivo todo lo que se proyectaba de cine italiano en los años de Franco. (El único testimonio que he encontrado de un cuaderno es de 1960, año en que se organizó otra semana dedicada al cine italiano - después de una en 1957 - y en la cual se proyectaron dos películas de Fellini: *Luci del Varietà* y *I Vitelloni* - esta última probablemente por primera vez -, de las cuales citaré los breves comentarios en los próximos capítulos). El cine neorrealista italiano tuvo tal relevancia que dio origen a las primeras conversaciones cinematográficas (1955), que recibirán el nombre de “las conversaciones de Salamanca”. Así las recuerda Luis G. Berlanga<sup>29</sup>: “El origen de las conversaciones de Salamanca fue la Semana de cine italiano que se celebró en Madrid mientras nosotros éramos todavía alumnos de la Escuela de Cine”.<sup>30</sup> Berlanga está entre los promotores de las conversaciones de Salamanca junto a Basilio Martín Patino<sup>31</sup> y Juan Antonio Bardem<sup>32</sup>. Fueron ellos los que consiguieron dar a España una producción cinematográfica, que contrasta con la dictadura de la época, capaz de superar los obstáculos de la censura nacional y de obtener reconocimientos en festivales prestigiosos como Cannes y Venecia (hay que recordar las películas *Esa pareja feliz* (1951) de Luis Berlanga y Juan Antonio Bardem, *Bienvenido Mr. Marshall* (1953) de Luis G. Berlanga, *Muerte de un ciclista* (1955) de Antonio Bardem, *Calle mayor* (1956) también de Juan

---

<sup>29</sup> Luis García Berlanga, (Valencia 1921) uno de los más importantes directores de cine españoles.

<sup>30</sup> Gómez Rufo, Antonio, *Berlanga contra el poder y la gloria*, Madrid, Temas de Hoy, 1990, p.166.

<sup>31</sup> Basilio Martín Patino nace en Lumbrales en el 1930. Se diploma en filosofía y letras. Colabora en el mismo tiempo a la fundación del Cineclub universitario, a la revista “Cinema universitario” y a las primeras conversaciones cinematográficas Nacionales del 1955, que serán después conocidas con el nombre de “Conversaciones de Salamanca”.

<sup>32</sup> Juan Antonio Bardem (Madrid 1922- 2002), uno de los innovadores del cine español, que colaboró mucho con Luis García Berlanga.

Antonio Bardem, *Los golfos* (1959) de Carlos Saura). Las “Conversaciones de Salamanca” animarán a los directores a expresar su descontento en la pantalla.

### **1.11 El desarrollo de España en 1960; un atisbo de apertura con José María García Escudero; el fin de la dictadura y de la Comisión de Censura en España**

En los años 60 también España vivió su desarrollo económico (lo que en Italia se llamó el “milagro económico”), con todos los efectos típicos de una economía que siendo predominantemente agrícola, se convertía en otra cada vez más industrializada (migraciones internas masivas, expatriación a otros países europeos y a América, éxodo del campo y aumento exponencial de las concentraciones urbanas, etc.). En el cine son los años de *Viridiana* (1961) de Luis Buñuel (película que, aunque conquistó la Palma de Oro de Cannes, la primera recibida por el cine español, suscitó una condena tan violenta del Vaticano que provocó la inmediata destitución del Director General de Cinematografía y Teatro, y el silencio total sobre la película por parte de la prensa y la radio), de *Plácido* (1961) y *El verdugo* (1963) de Luis G. Berlanga.

La figura dominante del periodo 1962-1969 fue la del nuevo Ministro de Información y Turismo Manuel Fraga Iribarne, persona abierta y dinámica, muy diferente del ultraconservador Arias Salgado. Con Iribarne, regresó a su puesto de Director General de Cinematografía y Teatro José María García Escudero, el hombre que había suscitado tantas esperanzas en su breve permanencia en el cargo diez años antes, y que había participado en las *Conversaciones de Salamanca*. La primera medida de Escudero, de septiembre

de 1962, se refería a la nueva composición de la Junta de Clasificación y Censura, en la cual - junto con los diez miembros del Ministerio de Información y Turismo (incluidos presidente y vicepresidente) - entraban a formar parte representantes de los Ministerios del Interior y de Educación Nacional, y de la Iglesia. Así es que el eje original (1937) “Ejército-Falange-Iglesia” se convirtió en el nuevo “Policía-Educación-Iglesia”. No se trataba, entiéndase bien, de un cambio radical: quienes presiden la defensa de la “moral pública” y de los valores tradicionales siguen siendo las jerarquías católicas, desde siempre uno de los pilares básicos del régimen. Y la policía no es ciertamente más “liberal” que el ejército: pero, de todas formas, se atenuaba el tono “militar” que evocaba el clima de la guerra civil. La sustitución posterior de la “falange”, es decir, de la estructura del partido (el único) dominante, daba sin duda señales de apertura, de un ensanchamiento de los espacios ideológicos, hasta entonces restringidos. En los meses que se sucedieron a continuación, hubo pequeños signos de novedad, que parecían confirmar el advenimiento de una orientación más abierta [un discurso más abierto]; entre estos estaba la primera exhibición, en la película *Bahía de Palma* de Juan Boch, del primer bikini del cine español, aunque lo llevara puesto una actriz extranjera (la alemana Elke Sommer: a las extranjeras se les concedía tradicionalmente una mayor libertad en su vestuario). En aquel entonces sucedió un hecho sin precedentes. El director italiano Valerio Zurlini, invitado a Barcelona a asistir a la proyección de su película *La ragazza con la valigia/La chica de la maleta*, se indignó hasta tal punto por los cortes realizados (por la anterior Comisión de Censura) a su película, que rechazó un premio concedido a otra película suya, *Cronaca familiare/Crónica familiar*.



La protesta de Zurlini fue censurada con palabras insultantes de los falangistas, dichas también en ocasiones a otros periódicos que aclaraban que no había ninguna responsabilidad por parte de Escudero, y que, por tanto, permanecían intactas las esperanzas suscitadas por él mismo de una orientación nueva y más abierta.

En el periodo marcado por Escudero, en realidad la censura alternó decisiones en el sentido liberal con pertinaz obcecación. En 1964 se autorizó *Stalag 17* (1953) de Billy Wilder, y en 1968 se abrieron finalmente las puertas a *Un chien andalou* (1928) de Luis Buñuel, y a *I Vitelloni* (1953) de Fellini. Pero continuó la prohibición para *Il grande dittatore/El gran dictador* (1940) de Chaplin, y en 1963 la censura desautorizó *La dolce vita* (1959) de Fellini. En 1967 Fraga Iribarne intervino personalmente para prohibir la representación de *La battaglia di Algeri/La batalla de Argel* de Gillo Pontecorvo, juzgando peligrosa para el público español la revuelta argelina contra la dominación francesa. Escudero, pese a seguir proclamando que una película prohibida era preferible a una película mutilada, en realidad usó las tijeras con intensidad. Las consecuencias las sufrieron, entre otras, *Cronaca familiare/Crónica familiar* de Zurlini, *Il Gattopardo/El Gatopardo* de Visconti, *La notte/La noche e L'eclisse/El eclipse* de Antonioni (mientras *Il Vangelo secondo Matteo* de Pasolini fue titulado en español *El Evangelio según San Mateo*). Con el fin de apoyar una mayor liberalidad inaugurada por él mismo, Escudero tuvo que subrayar en una ocasión (1967) la “brevedad” de los cortes practicados en diversas películas extranjeras. Pero no es una argumentación de peso aquella que hace referencia a la pura ‘cantidad’, porque haría falta juzgar en qué

medida los cortes han incidido sobre la ‘calidad’ del producto artístico: incluso suprimiendo un minuto de película, se puede infligir un *vulnus* (una herida profunda) a la libertad de expresión. Así es que no está muy lejos de la verdad quien afirma que “la censura cinematográfica continuó siendo tan vasta, tentacular y proteiforme durante la era de García Escudero como lo había sido antes”<sup>33</sup>. Y esto, probablemente en contra de las intenciones del Director General de Cinematografía y Teatro. Un decreto de febrero de 1963, gracias a la formulación ambigua y aproximativa de no pocas normas, había abierto espacios para una interpretación más incierta y, por tanto, más flexible, pero seguía siendo impresionante, por lo vasto, el inventario de “prohibiciones”, es decir, de los argumentos y comportamientos cuya representación estaba expresamente prohibida.

Las mismas personas presentes en los renovados organismos de la censura - entre los que están algunos críticos cinematográficos que se ocuparán de las películas de Fellini (como Marcelo Arrota-Jáuregui, Pascual Cebollada, Carlos Fernández Cuenca, Cedro Rodrigo) - parecen favorecer una valoración más indulgente y menos rígida de tantas prohibiciones. A finales de los años 60, una reunión extraordinaria de todas las figuras profesionales de la cinematografía española llegó a pedir la supresión de la censura y el reconocimiento de la plena libertad de expresión. El movimiento, que se hizo cada vez más audaz con el paso de los años, obtuvo, poco antes de la

---

<sup>33</sup> Gubern Román y Font Doménec, *Un cine para el cadalso. 40 años de censura cinematográfica en España*, Barcelona, Editorial Euros, 1975, p. 120. Ensayo del que nos hemos servido para reconstruir los hechos de la censura española, riquísimo como es en documentación normativa y en conocimiento profundo de la producción cinematográfica. También hemos utilizado el otro ensayo de Gubern Román *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1963-1975)*, Barcelona. Ediciones Península, 1981.

desaparición de Franco, en febrero de 1975, la promulgación de nuevas normas de censura: pero resultarán ser casi idénticas a las del 1963. Hizo falta esperar al fin de la dictadura para ver abolido (1977) el código de censura cinematográfica, y finalmente permitida la llegada a España de películas nunca antes proyectadas, algunas de ellas, como veremos, de Fellini. España había vuelto a vivir la democracia tras cuarenta largos años de dictadura, y sorprenderá al mundo por la tenacidad y la rapidez con las que anulará la diferencia con los demás Estados europeos, tanto en el campo socioeconómico como en el de los derechos civiles.

## **2. Federico Fellini, su vida y sus películas**

### **2.1 Tullio Kezich<sup>1</sup>, el biógrafo principal**

Acerca de la vida de Fellini se han escrito muchos libros, sus historias inventadas, sus sueños, sus manías, las continuas mentiras, han estado siempre en el centro de la curiosidad de numerosos críticos cinematográficos, además de un público aficionado. Numerosísimos artículos en revistas de todo el mundo hablan de esta rara personalidad en todos sus matices. Probablemente, del director existen más biografías que análisis específicos de su obra; y es muy fácil, sobretodo entre los jóvenes, que Fellini sea conocido por su original, anómala y rara personalidad, más que por sus películas, a veces incluso ignoradas.

Tras haber leído alguna de sus biografías, no nos queda la menor duda de que, tanto desde el punto de vista estilístico como por haber estado enriquecida por muchísimas anécdotas vividas personalmente por el autor, amigo del director, la obra más completa y digna, pues, de ser recordada es la de Tullio Kezich<sup>2</sup>. Esta obra será mi guía en el capítulo que me dispongo a escribir, a veces completada por declaraciones del mismo director o por citas cogidas de las

---

<sup>1</sup> El escritor, guionista y dramaturgo Tullio Kezich (Trieste 1928- Roma 2009), fue crítico cinematográfico de las revistas *Sipario* y *Letteratura* (además de crítico dramático de “Settimo giorno”), antes de arribar, en 1967, a *La Repubblica* y luego al *Corriere della Sera*. Autor en su juventud de ensayos sobre el cine americano como *Il western maggiorenne* (1953) y *John Ford* (1958), ha coordinado además *Salvatore Giuliano* de Francesco Rosi (1961) y *Giulietta degli spiriti* (1965).

<sup>2</sup> Kezich, Tullio, *Federico Fellini, la vita e i film*, Milano, Feltrinelli, 2002 (ed. acrecentada por la 1ª, *Fellini*, Milano, Camunia, mayo de 1987; y 2ª *Fellini*, Milano, Rizzoli, 1988).

cartas de Fellini a su amigo Jordi Grau<sup>3</sup> (confesiones privadas verdaderas y precisas, que tienen el valor de la autenticidad); pero tendremos también en cuenta el libro de Pilar Pedraza, probablemente el más prestigioso/acreditado en España para conocer el cine de Fellini.

Kezich conoció a Fellini desde su primera película, *Lo sceicco bianco/El jeque blanco*, y - lo que probablemente creó una fuerte unión con el director - lo siguió “día tras día” durante la realización de *La dolce vita*, de cuya experiencia sacó un libro-diario reeditado muchas veces<sup>4</sup>. Durante la filmación de la película, Kezich tuvo la suerte, como afirma él mismo, de no estar en un contacto demasiado estrecho con el director, frecuentando el set de rodaje sólo unos pocos días al mes: lo que le hizo aparecer continuamente como una novedad a los ojos de Fellini; si hubiera actuado de otra manera, el director habría podido cansarse y desembarazarse de la inoportuna presencia.... entre los dos se fraguó tal amistad, que el director consintió al crítico hacerse intérprete de su opinión acerca de películas que no deseaba ver, tal era su confianza en él. A continuación, Kezich se hizo amigo también de Giulietta Masina, con la que hizo varios viajes, y quien le concedió una entrevista de

---

<sup>3</sup> Jordi Grau, exponente importante del Nuevo Cine Español, pero sobre todo de la Escuela de Barcelona, era amigo de Federico Fellini. Grau es un director cuya obra se está revalorizando sobre todo en este último periodo. De él no existe ni siquiera una biografía hecha; el estudioso Pérez Perucha está ahora escribiendo una. Jordi Grau tuvo pocos estudios a causa de la guerra civil, y a los trece años ya trabajaba como botones en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona. Se matriculó en el Instituto del Teatro y empezó a trabajar como actor y como director de escenografía. Escribió guiones, trabajó de ayudante de dirección en siete documentales y una película.

Grau y Fellini se conocieron en mayo de 1958: Fellini concedió una entrevista a Grau, jovencísimo estudiante del Centro Experimental Cinematográfico de Roma, para *La Actualidad española*.

La amistad entre los dos continúa, y para dar fe de ello existe una correspondencia epistolar, desgraciadamente limitada a las cartas de Fellini, ya que se han perdido las respuestas de Grau.

<sup>4</sup> Kezich, Tullio, *La dolce vita*, Bologna, Cappelli, 1959.

diez largas horas, que luego se transformaría en un libro<sup>5</sup>. Kezich fue hasta el final activo en lo referente a investigar la “misteriosa vida” de la pareja Fellini-Masina, para poder aclarar cuestiones aún no resueltas. Hace poco se publicó el libro que realizó junto a Vittorio Boarini, sobre los sueños del director de Rímini, y poco antes de morir fue nominado a la presidencia honoraria de la Fundación Fellini.

La vida de Fellini se ha investigado tan a fondo, y se ha desvelado al público de manera minuciosa (a pesar de que quedan, como se ha señalado, rincones oscuros), que me parece oportuno reconstruirla aquí en sus líneas generales.

## **2.2 El *apprentissage*<sup>6</sup> de Fellini**

Federico Fellini, nacido en Rímini en 1920, pasó su infancia y adolescencia en la región de Romaña, frecuentando perezosamente el instituto de enseñanza secundaria, donde cursaba el bachillerato de humanidades. Una vez terminados los estudios secundarios, se trasladó a Roma, ciudad de donde era oriunda su madre, y donde vivió hasta su muerte. Sus intereses juveniles iban encaminados al diseño (en el cual se ejercitó durante toda su vida) y al relato humorístico, y logró convertirse, entre otras cosas, en colaborador del *Marc'Aurelio*, un periódico romano muy leído en la época, que hacía de la ironía y de la comicidad los ejes de su tirada editorial. Parecía ya encaminado hacia la actividad periodística (colaboró en aquellos años también en la radio), cuando empezaron a llegarle propuestas del mundo del espectáculo y del cine. El joven Fellini escribió guiones (que algunas veces ni siquiera firmó) también

---

<sup>5</sup> Kezich, Tullio, *Giulietta Masina: la Chaplin mujer*, Valencia, Fernando Torres, 1985.

<sup>6</sup> Utilizamos, este termino francés (y en ocasiones otros) para dar mayor énfasis a nuestro alegato, al resultar su traducción menos relevante.

en los años de guerra. Pero, como escribió su biógrafo más acreditado, en aquella fase Fellini consideraba “el cine como uno de tantos periódicos en los que colaboraba, un periódico de más difusión y que pagaba mejor”<sup>7</sup>. En definitiva, no pensaba, entonces, poder emprender una carrera cinematográfica: aquel trabajo le servía únicamente para ganar más y vivir mejor. En la Roma liberada de los alemanes, a instancias de Roberto Rossellini, Fellini participa en el guión de *Roma città aperta* / *Roma ciudad abierta* (1945), pero la colaboración artística entre los dos llegará “al momento más intenso”<sup>8</sup> con *Paisà* (1946).<sup>9</sup> La película, realizada en un viaje por Italia, permitirá a Fellini, que hasta entonces “quitando Rímini y Roma, no había visto mucho más”, descubrir una Italia desconocida, y representó “un estímulo extraordinario a su fantasía”, además de fortificar probablemente “su decisión de vivir en el cine”<sup>10</sup>. Pero en los diez años en los que trabajó como guionista, “Fellini no reconoció en sí mismo aptitudes para la dirección ni se preparó conscientemente para dar el gran paso”<sup>11</sup>. De todos modos no carece de importancia la colaboración que Fellini entabló, en la segunda mitad de los años 40, con Alberto Lattuada, un joven arquitecto lombardo enamorado del cine y que ya entonces era un director consagrado. Fellini trabaja en el guión de cuatro de sus películas (*Il delitto di Giovanni Episcopo* / *El delito de Giovanni Episcopo*(1947), *Senza pietà* / *Sin piedad*(1948), *Il mulino del Po* / *El molino del Po* (1949) y *Luci del varietà* / *Luces de variedades* (1951), pero, además, colabora en la dirección de *Senza pietà* / *Sin piedad*, y es codirector

---

<sup>7</sup> Kezich *Federico Fellini, la vita e i film*, op. cit. p. 70.

<sup>8</sup> Kezich, op. cit., p.85.

<sup>9</sup> Para Roberto Rossellini trabajará también en las películas *L'amore* (1948), *Francesco Giullare di Dio* (1950), *Europa 51* (1952).

<sup>10</sup> Kezich, op.cit., p.88.

<sup>11</sup> Kezich, op. cit., p.105.

(como ya se ha mencionado) de *Luci del varietà/ Luces de variedades*. Asimismo, se ha de poner de relieve, en esta fase de intenso aprendizaje, la colaboración con Pietro Germi, un genovés “hosco”, “taciturno e incomprensibile”, considerado ya un “pequeño maestro”<sup>12</sup>. Junto a Tullio Pinelli<sup>13</sup>, compañero de muchas empresas, Fellini firma el guión de *In nome della legge /En nombre de la Ley* (1949), *La città si difende / La ciudad se defiende* (1951), película abucheada en la Mostra de Venecia, y *Il brigante di Tacca del Lupo / El bandido de Tacca del Lupo* (1952), el último guión que el de Rimini firmó como *scénariste*.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, op. cit. pp. 110-111.

<sup>13</sup> Tullio Pinelli (Turín, 1908 - Roma, 2009) guionista y autor teatral. Cursó estudios de derecho y se hizo abogado, pero su verdadera vocación era escribir. Llamado por Germi “Plumilla de oro”, Pinelli trabajará con Fellini hasta la última película, en una amistad sólida y duradera. Con ocasión de su centenario, ha salido en Italia un librito en el que están recogidas las cartas que Fellini le enviaba (*Ciò che abbiamo inventato è tutto autentico*, Marsilio, 2008. Kezich escribía de él de manera emocionada: “No toca a menudo hacer cuatro charlas con un centenario como me ha sucedido a mí yendo a buscarlo en su nido, alto por encima de Roma y sus alrededores, Tullio Pinelli que alcanzará la meta del siglo el 24 de junio próximo. Es sabido que el homenajeado fue el más estrecho de entre los colaboradores de Fellini, pero pocos recuerdan que cuando en el 46 formaron una pareja como guionistas, el de Rimini era todavía un joven en búsqueda de su propio camino, mientras Tullio (que le llevaba más de una docena de años) era ya un comediógrafo que había ganado el premio de la Accademia d'Italia. Juntos vivieron aventuras memorables, enfrentamientos, viajes cuyo objetivo era la creación de un guión tras otro; y cuando a Federico le ofrecieron debutar en la dirección, propuso a su socio hacerla a cuatro manos. Pero Pinelli prefirió quedarse en el ámbito de la escritura, prestando su apoyo a diversos directores entre los cuales está Germi. Ex compañero de colegio de Cesare Pavese en la clase del legendario profesor antifascista Augusto Monti, Tullio había debutado con una comedia piemontesa para el cómico Macario y continuó ejercitándose en las escenas con dramas y libretos de ópera. De esto y de otras cosas hemos hablado largamente, si bien mi vivacísimo invitado me había advertido: «Mire que después de media hora me canso... ». No era cierto, al igual que había que tomar con reservas la dolencia en las piernas que le causaba problemas de movilidad: de hecho, me acompañó a la salida bajando, sin dejar de conversar, dos tramos de escalera”. “Querido, gran Pinelli”. *Corriere della Sera Magazine*, mayo 2008.

<sup>14</sup> Son muchos los guiones que Fellini escribe a principios de 1939, y es oportuno recordar, también de manera fugaz, los nombres de otros directores para los cuales trabajó: Mario Mattoli, Eduardo de Filippo, Mario Bonnard.



### **2.3 *Lo sceicco bianco/El jeque blanco* inicio de la asociación con Nino Rota y Ennio Flaiano**

En la década siguiente, las seis películas (más un episodio para un film colectivo) realizadas por Fellini, por una parte, tratan de la Italia que va transformándose de país eminentemente agrícola en un país con una destacada economía industrial, y por otra, lo consagran como director de relieve mundial. Se ha observado con acierto que estas películas “constituyen en su conjunto un adiós a la *Italietta*, una despedida de las pequeñas patrias de provincia, de las variedades, de las viñetas, de los gitanos, de los timadores y de las prostitutas”<sup>15</sup>. Propenso a interponer “entre sí y la realidad el diafragma del humorismo”<sup>16</sup>, y acostumbrado a preparar las tomas a través de dibujos y visualizaciones de personajes y situaciones, Fellini cuenta la evolución de Italia no representándola con objetivos ideológicos y evitando enviar “mensajes” ético-políticos, sino con la alegría y la libertad con la que se narran los sucesos a los amigos. No para “denunciar”, según una de las tesis fundamentales de la orientación neorrealista, sino para hacer comprender mejor a sí mismo y al público lo que estaba sucediendo (o podría suceder). En *Lo sceicco bianco/El jeque blanco* (1952), una mujercita que va a Roma de luna de miel, atraída por la perspectiva de conocer al héroe de sus sueños, un actor intérprete de historias de cómic, acaba por seguir, presa de una especie de *trance*, a una *troupe* que está rodando las aventuras de un príncipe azul: un mundo fabuloso que la ha cautivado, pero que la alivia en toda su “grotesca sordidez”. En una de las escenas de la película (que tuvo un pésimo éxito

---

<sup>15</sup> Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, op. cit. p. 130.

<sup>16</sup> Kezich, op. cit., p. 121.

comercial) sucedió “un acontecimiento extraordinario: el gran ingreso de la fantasía trapajosa en el cine de Fellini”: de lo alto de una escalinata, y bajo los ojos “desorbitados” de la mujercita, bajan algunos personajes vestidos con trajes exóticos, al compás de una marcha. La película, interpretada por Alberto Sordi, marca, entre otras cosas, el inicio de una larga colaboración con el músico milanés Giovanni (Nino) Rota<sup>17</sup>. El músico intuye de inmediato “la doble vertiente, alegre y melancólica, de la musa felliniana”, consigue “leer en el ánimo del amigo y traducir en notas musicales el caprichoso columpio de sus humores secretos”<sup>18</sup>. Comienza también la fructuosa y duradera asociación con Ennio Flaiano<sup>19</sup>, un escritor de la región de Abruzzos, corrosivo, muy querido y muy bien relacionado en el ambiente literario romano, sin igual por sus frases lapidarias, capaces de desmontar la retórica de los sentimientos.

#### **2.4 *I vitelloni/ Los inútiles*, una metáfora de la perenne dimensión adolescente.**

La película del año siguiente, *I vitelloni/Los inútiles* (1953), de un marcado carácter autobiográfico, se erige también como icono de una cierta Italia de provincias. El mismo título, derivado de una expresión dialectal de Rímini, se convertirá en la metáfora de una perenne dimensión adolescente (de una

---

<sup>17</sup> Nino Rota (Milán, 1911 – Roma, 1979), creció en una familia de músicos, estudió en el Conservatorio de Milano y en el Conservatorio de Santa Cecilia de Roma, donde se diplomó en 1929. Se licenció en Letras en Milán, enseñó en el Liceo Musical de Taranto (1937-1938) y desde 1939 en el de Bari, del que fue director desde 1950 hasta 1977.

<sup>18</sup> Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, op. cit., pp. 120 e 124-125.

<sup>19</sup> Ennio Flaiano (Pescara, marzo de 1910 – Roma, noviembre de 1972). Escritor y guionista, se asoció con Fellini, una asociación que duró hasta la película *Giulietta de los espíritus*. La ruptura llegará a causa del fallido reconocimiento por parte de Fellini, en una rueda de prensa, de la preciosa ayuda de sus colaboradores guionistas. También Pinelli tendrá que replicar a repentinos arranques de egocentrismo del director y a la falta de respeto en relación con sus más estrechos colaboradores, pero Pinelli tenía probablemente un carácter menos áspero y susceptible que el escritor de Abruzzo. Flaiano vino a menudo a España, e hizo también, como veremos en el capítulo 4, guiones para Luis G. Berlanga.

“adolescencia” prorrogada mucho más allá de los límites biológicos). Al principio señalaba a los jovencitos indolentes de las pequeñas ciudades balnearias del Adriático, acostumbrados a matar el aburrimiento provinciano en noches prolongadas hasta tarde, entre paseos en grupo y pausas ociosas en los cafés; pasó desde entonces a designar “los holgazanes en general, que siguen viviendo entre veranos movidos e inviernos ensimismados”<sup>20</sup>. La película, que confirma el éxito definitivo de Alberto Sordi, obtuvo reconocimientos prestigiosos (como el León de Plata en la Mostra de Venecia), y un considerable éxito de público, en Italia y en el extranjero.

## **2.5 *La strada* la consagración de Fellini como director**

*La strada*, que Fellini realiza en 1954, acaba desencadenando una polémica, de la que Fellini no es más que un protagonista involuntario. Presentada en la Mostra de Venecia, muchos sospechan que el jurado la prefería a *Senso* del comunista (de familia muy aristocrática) Luchino Visconti. No será así, porque el León irá a parar a otra película en concurso, pero el suceso estropea las relaciones entre los dos directores. El relato de la película es una fábula, y no pocos vieron en las vicisitudes de Gelsomina (interpretada por Giulietta Masina), esclavizada por el gitano Zampanò (interpretado por Anthony Quinn), “una metáfora del matrimonio de la era prefeminista: el varón brutal y la mujer humillada y sometida”. Pero no hay duda de que ésta siga siendo “la fábula más dolorosa y enigmática de Federico”, y en Venecia, en aquel septiembre de 1954 se vivió “la lucha abierta entre los neorrealistas ortodoxos

---

<sup>20</sup> Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, op. cit. p. 131.

y los partidarios de un cine diferente”<sup>21</sup>. *La strada*, de todos modos, tuvo en los primeros meses de 1955 un éxito de público nada común.

Hablando de la película con el mismo Kezich, éste cree que “la película fundamental más secreta, la que revelaba más de Fellini, es precisamente *La strada*. *La strada* es una película absolutamente suya, el mito y la película absolutamente suyos, el mito, en fin, en el que ha representado su vida”<sup>22</sup>.

También Fellini dirá en el transcurso de una entrevista: “Es difícil contestar a [...] la [...] pregunta acerca de cuál de mis films prefiero. No puede ser sino una especie de preferencia sentimental... Podría decir *La Strada*, no tanto por el film en sí, sino por lo que me recuerda [...], por la época de mi vida en que lo hice.”<sup>23</sup>

Y dirá cuál fue su inspiración: “Creo que la película la he hecho porque me he enamorado de esa muchacha-viejita un poco loca y un poco santa, de ese desgredado, ridículo, desgraciado y tiernísimo clown al que he llamado Gelsomina y que todavía hoy logra hacer que me encorve de melancolía cuando escucho el tema de su trompeta.”<sup>24</sup>

## **2.6 *Il bidone/Almas sin conciencia*, una película con poco éxito**

Muy agitada fue la gestación de la siguiente película, cuyo título *Il bidone / Almas sin conciencia*, (1955) retomaba una expresión popular muy extendida para indicar una burla o una broma un poco pesada que se le hace a alguien.

---

<sup>21</sup> Kezich, op. cit., pp. 151 e 155.

<sup>22</sup> Tullio Kezich entrevista concedida a Stefania Miccolis, Roma, 19 abril 2008.

<sup>23</sup> Irving, R. Levine, “Fellini”, *Nuestro Cine*, 48, enero 1966, .pp. 11-18.

<sup>24</sup> Fellini, Federico, *Fare un film*, Torino, Einaudi, 1993, p. 60.

La película resultó ser “crepuscular en vez de alegre y picaresca como aparecía en los anuncios”, porque —rodada cuando la sociedad italiana se estaba “adaptando a las nuevas líneas de la reconstrucción y la recuperación económicas”, cuando disminuía el número de los que estaban obligados a “ir tirando”— “es una película sobre el declive del arte de timar al prójimo”<sup>25</sup>. Augusto, el protagonista interpretado por el actor americano Broderick Crawford (cuya pasión por el alcohol provocará no pocos inconvenientes en el plató), es “el otro yo” en el que habría podido convertirse de mayor el director de Rimini si no hubiese llegado al éxito: “el hombre sin arte ni parte, el fracasado, la piltrafa”<sup>26</sup>. La película experimentó una acogida hostil por parte de la crítica, y no tuvo mejor éxito en taquilla ni en el extranjero, donde la difusión fue lenta y sin triunfos.

### **2.7 *Le notti di Cabiria/Las noches de Cabiria*: Giulietta Masina la más aclamada**

La realización del film *Le notti di Cabiria / Las noches de Cabiria* (1956) fue llevada a cabo por Fellini incluso con correrías nocturnas por Roma en compañía de un joven escritor conocido desde hacía poco, “Pier Paolo Pasolini” (que estaba entre los pocos que habían expresado un juicio positivo acerca de *La strada*). El tema - el mundo de las prostitutas en la ciudad eterna - era para la Italia de entonces bastante delicado y arriesgado. Sobre el trono pontificio está sentada la figura hierática de Pío XII, representante de un catolicismo rígido e intransigente (se fabula que en Roma la vida nocturna se

---

<sup>25</sup> Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, op. cit. pp. 165-166.

<sup>26</sup> Kezich, op. cit. p. 169.

frena para no ofender la sensibilidad del Papa). Y la película se convierte efectivamente en un obstáculo que corre el riesgo de cortarle las alas: el representante (un prefecto) del Ministerio del Interior en la Comisión de Censura, considerándola como “lesiva del decoro nacional”, se opone a la concesión del visado; y se perfilaba de esta manera el doble riesgo de no poder ir al Festival de Cannes, y de tener que soportar dolorosos cortes para conseguir que la estrenaran en las salas. A través de un amigo jesuita, el padre Angelo Arpa, Fellini (que era un católico practicante) logró que la película fuera vista por el arzobispo de Génova, Giuseppe Siri, uno de los cardenales más influyentes de su tiempo, de ideas muy conservadoras. Al término de una proyección nocturna en la ciudad de la Liguria (Génova), el cardenal hizo un fugaz gesto de asentimiento al ansioso director, y la película obtuvo el deseado visado. Lo que suscitó naturalmente un notable desconcierto en el mundo del cine, y especialmente en los círculos de la izquierda, que pensaban que Fellini se había rendido al poder eclesiástico, y que este último había invadido la esfera del Estado. Pero el director logró defender la integridad de su obra, que en Cannes arrancó el premio para Giulietta Masina como mejor actriz, y encontró tanto en la crítica como en el público una acogida muy diferente a la de *La strada*.

Es oportuno decir que hasta *Giulietta de los espíritus* Giulietta Masina no reaparecerá en las películas de Fellini. Pero las películas *La strada* y *Las noches de Cabiria* (y también las pequeñas partes de *Almas sin conciencia* y en *Luces del variedades*) la consagran como la “mujer Charlot”, probablemente uno de los halagos más bellos que pueda recibir una actriz.

Cosa que el mismo Fellini reconocerá: “Me parece una actriz singularmente dotada para expresar con inmediatez los asombros, los abatimientos, las frenéticas alegrías y los cómicos pesares de un clown. Pues eso, Giulietta es justamente una actriz-clown, una auténtica *clownesa*. Esta definición, para mí gloriosa, es acogida con fastidio por parte de los actores que sospechan en ella algo de restrictivo, de poco digno, de tosco. Se equivocan: el talento clownesco de un actor, según mi opinión, es su don más precioso, el signo de una aristocrática vocación por las artes escénicas.”<sup>27</sup>

El director tendrá siempre agradecimiento para su mujer, la considera como su musa inspiradora: “Giulietta no solo es la intérprete de mis películas, sino que, al mismo tiempo, es quien las inspira; con esto no quiero decir que su ayuda sea similar a la de Pinelli, Flaiano o Rondi, quiero decir que es la inspiradora en un sentido mucho más profundo, a la manera de una musa. Es decir que mi vida con Giulietta — lo que pienso de ella, la idea que me hice de ella, de lo que podría ser su existencia, de lo que puede ser su sentido de la vida— me inspiró *La strada* y *Le notti di Cabiria*.”<sup>28</sup>

## **2.8 *La dolce vita*, un fresco de la ciudad eterna y de toda una época.**

La Vía Véneto de *La dolce vita* (1959) es reconstruida en Cinecittà (desde un cierto momento en adelante, Fellini decidirá hacerlo siempre así, reproducir en estudio el escenario de las películas): el director repite a todos que “el cine no debe copiar la realidad, sino reinventarla”<sup>29</sup>. En el centro de la película está

---

<sup>27</sup> Fellini, *Fare un film*, cit. p.58.

<sup>28</sup> “Federico Fellini, “Te amo y te ofrezco una serenata””, *Diario 16*, 1.11.1993, de una entrevista en *Bianco e Nero*, traducido por Laura Doumolin para “Les Cahiers du Cinéma” n.84.

<sup>29</sup> Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, op. cit. p. 197.

la figura de un periodista, interpretado por un Marcello Mastroianni al que Fellini quiso a cualquier precio, no obstante le sugirieron para el papel a actores americanos (entre los cuales estaba Paul Newman), que atraviesa el mundo variado y rutilante de una clase social privilegiada que pasa sus días entre fiestas y cruceros, escándalos y locuras. El diario “nocturno” de Marcello (este es su nombre también en la película) se desarrolla en encuentros o en bloques de episodios, entre los cuales está la noche audaz con la diva americana (una Anita Ekberg arrebatada por la fascinación que le provoca la Roma clásica y barroca, y cuya imagen permanecerá fijada probablemente en el baño en la Fontana di Trevi), la relación con el amigo intelectual Steiner (interpretado por un impecable Alain Cuny), el falso milagro que parece disolverse en un diluvio purificador. Tras la aparente ligereza de un divertimento constante, la película — ha sido justamente observado — “se presenta como una dramática alegoría en el desierto que está tras la fachada de un carnaval perpetuo”<sup>30</sup>. Una vez más Fellini evita la vertiente del “engagement”, la denuncia ético-política de cuño neorrealista, y vuelve a proponer su versión de una obra de arte, que debe tener una autónoma eficacia expresiva. Un artista debe dejarse guiar únicamente por la fantasía y por una inspiración sincera: de esta manera logrará llegar a las conciencias, y quizás las estimulará hacia un autoanálisis liberador. La mirada desencantada que *La dolce vita* invita a tener sobre uno mismo y sobre el mundo, no induce en realidad al cinismo, a decretar la bancarrota de todos los valores; probablemente ha contribuido a quitar un poco de moho del sentir moral de una sociedad que estaba viviendo profundas transformaciones. La película

---

<sup>30</sup> Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, op. cit. p. 199.



provocó realmente “un terremoto”<sup>31</sup>, y tuvo ciertamente un efecto revolucionario a nivel costumbrista (en *Divorzio all'italiana/Divorcio a la italiana* (1961), de Pietro Germi, hay una escena que representa de un modo eficaz el trastorno producido por la película en la provincia italiana más periférica: en un pueblecito siciliano, todos los hombres irrumpen en el cine, recibidos por un cartel publicitario en el que destaca Anita Ekberg). Fue rechazado furiosamente por los ambientes más conservadores y por el catolicismo tradicionalista, pero de nuevo con una singular excepción: el rigidísimo cardenal Siri valoró positivamente la película (le pareció una denuncia de las costumbres corruptas que tenían algunas clases sociales), que se encontró con la condena tajante expresada por el entonces arzobispo de Milán, el cardenal Giovanbattista Montini (destinado a convertirse en el Papa Paolo VI)<sup>32</sup>. Pero el éxito en las salas fue arrollador, y en el Festival de Cannes (1960, presidente del jurado: Georges Simenon) conquistó la Palma de Oro.

Lo magnífico de un genio artístico es poder inventar, invertir y construir finalmente un nuevo mundo. Lo que Fellini hace de Vía Véneto es precisamente esto. La vida en Roma no era, pues, tan increíble como nos la muestra en la película. Fue precisamente después de la película cuando Vía Véneto se convirtió en símbolo de la vida mundana (la dolce vita) de Roma.

---

<sup>31</sup> Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, op. cit., p. 210.

<sup>32</sup> Recientemente un historiador ha hallado dos cartas inéditas, de Montini y de Siri, que arrojan luz sobre el hecho. A Montini que –a pesar de no haber visto la película– se quejaba (el 9 de febrero de 1960) de una recensión positiva aparecida en el diario católico de Genova, *Il Nuovo cittadino*, Siri contestaba (el 13 de febrero siguiente), definiendo el film como “verdadero”: “es porque afecta horriblemente la vida de muchos, tanto que unos han reaccionado también sobre la prensa: se han visto descritos y han tenido miedo de sí mismos”. Sin embargo Siri aceptaba la invitación de Montini a tener “una cierta uniformidad de juicio” en el ámbito católico: por tanto, si bien subrayaba “la cualidad muy notable del autor”, concordaba en el no incentivar la visión de la película. Véase Carloti, Antonio, “E Siri difese “La dolce vita” dopo le censure di Montini”, en *Corriere della sera*, 9. 9. 2008.

Aparte de esto, está bien recordar la palabra *paparazzo*, que también ha sido inventada y ha entrado ya en la lengua italiana, para demostrar la fuerza del personaje descrito (como lo era la *Perpetua* de Don Abbondio en *I promessi sposi*/Los novios, término que ha pasado después a indicar cualquier mujer que trabaja en el ámbito doméstico o que cuida a los curas).

## **2.9 La crítica a la moral católica en *Le tentazioni del dottor Antonio*/Las tentaciones del doctor Antonio**

En 1962 Fellini acepta rodar un episodio para la película colectiva *Boccaccio '70* promovida por Cesare Zavattini y realizada junto a Visconti, De Sica y Mario Monicelli, con una intención explícitamente polémica: hacia el frente del “sentido común del pudor” (la prensa de derechas, la censura, parte de la magistratura), que, de mano de la “defensa de los valores morales”, amenazaba (más bien aspiraba a obstaculizar) la libertad de expresión. El “apolítico” Fellini, que para salvaguardar sus películas no había dudado en buscar apoyos cardenalicios, era realmente capaz de “tomar decisiones valientes y comprometedoras”, cuando consideraba que era un peligro la libertad creativa. Con el mismo sentir, muchos años después, empeñará todo su prestigio en una batalla, desgraciadamente perdida, para salvaguardar la integridad de la obra cinematográfica por el atracón publicitario (que interrumpía la emoción) impuesto por la televisión comercial (en el referéndum que se celebró, acabó por prevalecer el oligopolista privado del sistema televisivo italiano, destinado — gracias a la potencia de sus redes — a futuros e imprevisibles triunfos políticos). Fellini rueda una pequeña fábula, inspirada en el mundo de la publicidad, que (parodiando *Le tentazioni di Sant'Antonio* de Flaubert) titula

*Le tentazioni del dottor Antonio/Las tentaciones del doctor Antonio*: un moralista santurrón empeñado en una cruzada obsesiva contra parejas apartadas, escotes a su juicio escandalosos y prensa pornográfica, que, mientras premia a una compañía de scouts, asiste a la instalación de un enorme cartel publicitario, de una mujer de formas desbordantes (Anita Ekberg) tumbada con un vaso de leche en la mano (mientras una pequeña orquesta de músicos negros acompaña a un coro que invita a beber “más leche”, porque “la leche es buena para todas las edades”). Descompuesto por esa imagen de provocadora obscenidad, el doctor Antonio grita y echa pestes, logrando que cubran a la gigante con tiras de papel. Pero empiezan las alucinaciones perturbadoras, con Anita Ekberg salida del cartel, que se insinúa en la mente del moralista, hasta a llevarlo al manicomio.

## **2.10 8 ½ el nacimiento de un nuevo cine**

No queda claro, en un análisis de reconstrucción, si la película siguiente, *8½*, cierra con la belleza la década precedente, de una creatividad cada vez más creciente y cada vez más compleja, o quizá abra otra, que será también la última del director de Rimini. El título, aparentemente enigmático, es en realidad estrechamente autobiográfico: indica, quizás con un cálculo no precisamente matemático, el número de películas rodadas hasta entonces por Fellini (Flaiano había propuesto llamarla “La bella confusión”, y el mismo director tenía la idea de titularla “Film cómico”, pero después, en el último momento, eligió ese número). Lo que estaría a favor de la primera hipótesis, es decir que la película fuera la meta, aunque temporal, un balance y una “suma” del camino recorrido hasta entonces (tanto en el cine como en la vida, que en

Fellini tienden a ser un todo indivisible). A los colaboradores tradicionales —el arquitecto toscano Piero Gherardi para la dirección artística, Nino Rota para la música— el director añade para la fotografía al operador Gianni Di Venanzo (que salía de *Salvatore Giuliano* (1962) de Francesco Rosi y de la *Eclisse* (1962) de Antonioni), “el último entre los maestros del blanco y negro, y quizás el más grande de todos”: de modo que la película, “Rodada poco antes de la inminente dictadura del color, [...] será el gran adiós de la décima musa al blanco y negro”<sup>33</sup>. Ambientada in una estación termal, y centrada en la figura del protagonista (interpretado una vez más por Mastroianni), un director que no logra realizar la película que quería hacer, *8½* es sin duda un autoanálisis y representa las incertidumbres y contradicciones existenciales de Fellini (que en esa época era un apasionado del psicoanálisis junguiano (de Jung), además de las experiencias sensitivas y paranormales): al menos, se ha dicho de manera sutil, “hasta el punto en el que se vuelve completamente fantástico”<sup>34</sup>. La película “se acaba con una movilización extraordinaria de los ciento cincuenta y dos personajes de la vida y de la película, arrastrados a un carro infantil por una pequeña fanfarria de payasos dirigidos por un chavalito vestido de blanco” (esa pequeña quedará como la música que evoque inmediatamente el cine de Fellini).

Como clave interpretativa de esta “meditación potentemente creativa acerca de la impotencia de crear”, un estudioso francés de lingüística y semiología del

---

<sup>33</sup> Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, op. cit., p. 232.

<sup>34</sup> Kezich, op. cit., p. 235, Kezich da una opinión muy positiva, (p. 234): “el octavo film y medio de Fellini es una explosión tonificante de genialidad, muchos siguen considerándolo el punto álgido de su carrera”.

cine, Christian Metz, reutilizó, profundizando en ella (ya la había usado un compatriota suyo)<sup>35</sup>, una metáfora procedente del lenguaje de la heráldica, *mise en abîme*. La expresión, como es conocido, “designa en heráldica la presencia, en el interior de un escudo, de un segundo escudo que reproduce de manera idéntica el primero, pero a escala reducida. Según Metz, *8½* no pertenece a la simple categoría de las obras de arte “duplicadas” que reflexionan sobre sí mismas porque estamos en presencia no sólo de una película sobre el cine, sino de “una película sobre una película que, a su vez, versa sobre el cine” (y es, por tanto, una película “duplicada dos veces”, de doble *mise en abîme*). En *8½*, se habla “de esta misma película mientras se va haciendo”, porque la película que Guido querría rodar “nosotros no la vemos nunca”; y la película de Fellini está constituida por todo aquello que Guido habría querido meter en la suya, resultando un espejo reflejo de las características estilísticas del director de Rimini (confusión, complacencia, fragmentación, ausencia de una conclusión verdadera y propia, etc.)<sup>36</sup>. Esta interpretación ha sido hecha propia, a continuación, por dos estudiosos españoles, para los cuales la peculiaridad artística de Fellini reside en concebir “la obra convertida en preparativo, en proceso de hacerse, en movimiento que conduce hacia sí misma”. En su opinión, tal característica, puesta de relieve ya en la producción precedente, en *8½* “se convierte en forma, en estructura artística: la atención se desvía hacia la película que vendrá, para así ocultar, aparentemente, la película que se va haciendo”. Y como ejemplo de “puro

---

<sup>35</sup> Cfr. Virmaux, Alain, « Les limites d’une conquête », *Études cinématographiques*, n. 28-29, pp.31-39.

<sup>36</sup> Metz, Christian, “La costruzione “in abisso” in “Otto e mezzo” di Fellini”, en *Semiologia del cinema*, Milano, Garzanti, 1972, pp. 304-311 (el título original del libro, publicado en Francia en 1968, era *Essais sur la signification au cinéma*)

abismo”, se referían a la maravillosa pintura de Velázquez, *Las meninas*, comentando: “la obra que creemos ver nos mira, y a la vez nuestra mirada es figurada. La obra desaparece existiendo para nuestra mirada, y existe desapareciendo. Gesto barroco, retórico y melancólico”<sup>37</sup>.

### **2.11 *Giulietta degli spiriti*/*Giulietta de los espíritus*, el regreso de Giulietta Masina y la innovación del color**

Fellini había dicho durante una entrevista a Oriana Fallaci tras haber terminado *8½*: “Giulietta, para mí, es el personaje evocador de un mundo que todavía no se ha entibado ni ha perdido color: volveré a ese personaje con más deseos que nunca, con más fantasías....”<sup>38</sup> Y así nació *Giulietta degli spiriti*/*Giulietta de los espíritus*.

*Giulietta degli spiriti* / *Giulietta de los espíritus* (1965) es una película demasiado explícita, ya desde el título, para señalar como figura central a la mujer del director, ausente en las películas del de Rimini desde la época (1957) de *Cabiria*. La protagonista, que en la ficción es una escultora, organiza para el aniversario de su boda una fiesta, durante la cual tiene lugar una sesión de espiritismo. Habiéndose dado cuenta de que su marido la traiciona, Giulietta ve avanzar la crisis de identidad que hace tiempo ya que la perturba, y no está segura de ceder a las tentaciones a las que la incita Susy (interpretada por Sandra Milo, integrante del mundo felliniano desde *8½*), o mantenerse fiel a

---

<sup>37</sup> Pedraza, Pilar y López Gandía, Juan, *Federico Fellini*, Madrid, Cátedra, Signo E imagen, 1993, pp. 23-29 e 132-136.

<sup>38</sup> Fellini, Federico, “La doble vida de Federico Fellini”, entrevista de Oriana Fallaci, *Gaceta ilustrada*, 334, marzo 1963.

los principios de la educación católica recibida. Llegada al punto de ceder a la invitación de la amiga libertina, Giulietta al final logra evitar todo eso y — ayudada, más que por un psiquiatra, por cuanto de sano y vital hay en ella— se libera de los monstruos-fantasmas que la han perseguido durante tanto tiempo (decisiva es la intervención de su abuelo que baja del cielo) y recupera su serenidad junto al mar. La película es, por tanto, un “retrato de mujer culta en el momento crucial de la mediana edad”, expuesta (y sometida) a impulsos de signo contrario, debatiéndose entre tentaciones transgresoras y el anclaje en firmes certezas de la propia educación (que acabarán por prevalecer). Existe otra consideración más del biógrafo principal de Fellini para compartir, cuando, a propósito de *Giulietta de los espíritus* escribe: “Que el artista se abandone a las sugerencias del mundo mágico no significa en absoluto una rendición de la razón, sino un estímulo al hombre contemporáneo para que active sus propias facultades de percepción”<sup>39</sup>.

Hay que decir que es la primera película en color del maestro. Fellini justificará así esta decisión suya, tras haber sido un gran defensor del blanco y negro: “El film es un gran sueño, y el color forma parte del lenguaje de los sueños [...]; los sueños son conceptos [...], no son accesorios [...], o el recuerdo de una realidad sensorial [...]; el sueño se expresa por medio del color con el fin de transmitir ideas [...], y tenía que hacerse en color porque es verdaderamente un film parecido a un sueño, y ha sido una experiencia interesante (*Giulietta de los espíritus*); aparte del disgusto, el miedo y la

---

<sup>39</sup>Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, op. cit., pp. 252-253.

dificultad, creo que el color da al film una atmósfera que es estrictamente fascinante.<sup>40</sup>

### **2.12 El Edgar Allan Poe de Fellini: *Toby Dammit***

En 1967 Fellini acepta rodar un episodio para una película, en la que colaboran Luis Malle y Roger Vadim, sacada de los relatos de Edgar Allan Poe; y, tras algunas dudas, elige el relato *Non scommettete la testa col diavolo* (*No se apuesten el cuello con el diablo*). La película, que en Francia se llamará *Histoires extraordinaires* se distribuirá en Italia con el título *Tre passi nel delirio*: el episodio de Fellini tiene como título *Toby Dammit*, un personaje al que le gusta repetir constantemente: “me apuesto el cuello con el diablo a que...”. Lo interpreta Terence Stamp, que interpreta a un joven actor inglés, adicto al alcohol y a las drogas. Llega a Roma en avión para rodar el primer western católico (la primera película del oeste católica), y es acogido por la habitual multitud de periodistas y fotógrafos vociferantes, se sumerge en los acontecimientos solicitados por la publicidad: encuentros turístico-mundanos, desfiles de moda, ceremonias de entrega de premios. Presa del fastidio y del aburrimiento, acaba por montar en cólera, después se sube a un Ferrari que le ha regalado la producción y recorre la Roma nocturna a velocidades de vértigo; atraído por el fantasma de una niña (bajo cuya apariencia se esconde el diablo), al no prestar atención a las señales de peligro que advierten de un puente desplomado, acaba decapitado por un cable de acero. La niña (esta es la escena final) va a recoger, como si fuera una “pelota”, su cabeza que rueda por un prado. La película — que marca el comienzo de la colaboración con

---

<sup>40</sup> Irving, R. Levine, “Fellini”, *Nuestro Cine*, 48, enero de 1966, pp. 11-18



Giuseppe Rotunno (Di Venanzo ya había muerto), uno de los mejores fotógrafos del cine italiano — es presentada en Cannes en mayo de 1968, mientras en París estalla la revuelta estudiantil, y la acogida que se le da es una especie de recibimiento con sordina, ya que está dominado por los clamores de la protesta.

### **2.13 El viaje a la Roma antigua: *Satyricon***

Inspirado en la novela homónima de Petronio está el *Fellini-Satyricon* de 1969 (el nombre del director resulta indispensable porque se anuncia otra película del mismo título y el productor no logra que el tribunal le reconozca la exclusiva), que se presenta barroco y fragmentario como su homólogo literario. Sin embargo, mientras que la novela se desarrolla fundamentalmente en algunas ciudades de la Magna Grecia, la película está ambientada en gran parte en Roma: una Roma imperial y decadente, reconstruida (o mejor, reinventada) con un desbordante simbolismo pictórico por un nuevo colaborador de Fellini, Danilo Donati (de Suzzara, provincia de Mantua), que para el *Satyricon* no solo firma el vestuario, sino también el decorado (sobre bocetos preparados por el director de Rimini). Pilar Pedraza titula el capítulo dedicado a esta película “El *peplum* expresionista”. Y explica que la antigüedad de Fellini es falsa como los *peplum* italianos o americanos, pero el material utilizado es material arqueológico “de primera calidad”, que, unido al “esfuerzo de creación”, pone de relieve todo el arte y originalidad del director,

que consigue llevar a los ojos del espectador “el espectro de una antigüedad soñada, evocada, no “real” sino personal”.<sup>41</sup>

El relato se desarrolla en torno a los personajes de dos jóvenes romanos, Ascilto y Encolpio, ambos enamorados de Gitón, efebo inconstante, que ha sido vendido al actor Vernacchio. Los ataques de celos llevan a Encolpio (desesperado porque Gitón ha elegido a su amigo) a casa de Trimalcione, un liberto que ha logrado enriquecerse, donde transcurre una fiesta grandiosa y vulgar; se trata de la bien conocida “cena de Trimalcione”, uno de los fragmentos más largos de la novela de Petronio, y que constituye uno de los momentos cumbres de horror y fantasía en la película. Ya no es el Fellini “vitellone reciclado en el poniente de la capital” (y alguno se lamenta, añorando esa temporada alegre, tan solo veteada “de un poco de melancolía”), y compartimos el comentario concluyente de nuestro biógrafo: “El revisionista de Petronio, por el contrario, es un hombre maduro que ha vivido experiencias dolorosas, más allá de las cuales parece que las ganas de divertir y divertirse se han agotado”.<sup>42</sup>

Siguen, en la filmografía de Fellini, tres obras —*I clowns*, *Roma* y *Amarcord*— que pueden ser consideradas como tres momentos de “un único gran esfuerzo representativo del pasado y del presente”<sup>43</sup>.

---

<sup>41</sup> Pedraza y López Gandía, *Federico Fellini*, op. cit., p. 202.

<sup>42</sup> Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, op. cit., p. 280.

<sup>43</sup> Kezich, op. cit., p. 288.

#### 2.14 “Hagamos a los *clowns* embajadores de mi vocación”<sup>44</sup>

Realizada por cuenta de la televisión pública (la RAI), *I clowns / Los clowns* (1970) son un homenaje proustiano al mundo del circo, que ha sido una fuente inagotable para la inspiración del director. La película comienza justamente con la imagen del circo visto, en el recuerdo, por el niño Federico. Es la evocación de un mundo pasado y ya perdido, que prosigue con el estilo de una verdadera y genuina encuesta, con el mismo Fellini en escena. Se reconstruye el nacimiento, del todo casual, del primer “Auguste” de la historia del circo, un mozo de cuadra torpe y ridículo, que entró por equivocación en la pista seguido por un mulo encabritado: el Augusto malparado e inexperto se convertirá en el compañero inseparable del *clown* blanco tradicional, cara enharinada y sombrero de pan de azúcar. Después de una serie de entrevistas, en París, a *clowns* ya octogenarios, la película-encuesta concluye con la apoteosis del *clown*, convertido en objeto de homenaje de conocidos actores del cine y del teatro que intervienen en persona. El final es melancólico, incluso desgarrador: un viejo clown empieza a tocar la trompeta, otro le responde, hasta que luces y música se apagan.<sup>45</sup> Fellini demuestra haber aprovechado algunas peculiaridades del medio televisivo; el material montado, rico en primeros planos, “revela un carácter coloquial, confidencial”<sup>46</sup>, más apropiado para la visión “doméstica” de la pequeña pantalla. La película —que tuvo un fracaso inmerecido— es quizás (se ha dicho) el autorretrato más franco y cándido que el director haya ofrecido al público y verá desarrollarse sus

---

<sup>44</sup> Fellini, *Fare un film*, op. cit, p. 111.

<sup>45</sup> Fellini, consciente de la inevitable muerte del circo, escribirá así a Grau el 13 de mayo de 1970: “Ahora estoy rodando una pequeña película para la televisión: el tema es los clowns/payasos, el circo, o mejor la muerte del circo, la lenta agonía de esta forma de espectáculo.”

<sup>46</sup> Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, cit. p. 291.

elementos constitutivos en las películas sucesivas, *Roma* (la encuesta imaginaria) y *Amarcord* (la exploración de la infancia).

Fellini debe su vocación a los clowns. De ellos escribirá: “Los clowns, aberrantes, grotescos, chapuceros, miserables, en su total irracionalidad, en su violencia, en los caprichos anómalos, se me presentan como embajadores borrachos y delirantes de una vocación sin salida, una anticipación, una profecía: *la anunciación revelada a Federico*. Y, de hecho, el cine, quiero decir hacer cine, vivir con una *troupe* que está realizando una película, ¿no es como la vida del circo? Artistas extravagantes, obreros musculosos, técnicos, especialistas caprichosos, mujeres de una belleza que hace perder el conocimiento, sastres, peluqueros, gente que viene de todas las partes del mundo y que se entiende igualmente en una babel de lenguas, y aquellas invasiones de hombres malvados, de plazas y calles en un desorden caótico, de reclamos, reproches, enfados, riñas, y el silencio repentino conseguido con un chillido; y bajo este desorden aparente, un programa nunca abandonado, un escalafón siempre respetado milagrosamente, y después el placer de estar juntos, de trabajar juntos y moverse y viajar como una inmensa familia, realizando el ideal de una convivencia armoniosa, de una sociedad utópica, [...] todo esto, que es cuanto sucede prodigiosamente durante la realización de una película, ¿no es la vida del circo?”<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> Fellini *Fare un film*, cit. pp. 114-115.

**2.15 Fellini: “Cuando escucho la palabra “Roma”... pienso en una caraza rojiza que se parece a Sordi, Fabrizi, la Magnani. Una expresión que se hace pesada y que hace pensar en exigencias gastrosexuales.”<sup>48</sup>**

Que detrás de *Roma* (1971-1972) esté la experiencia de *Los clowns*, lo confirman los recuerdos romañolos que abren la película (la historia de la Roma “imperial” enseñada en un colegio católico de los años 30). En los treinta años transcurridos, Roma - que se ha convertido en la segunda patria del director - ha cambiado en ciertos aspectos (incluso se está construyendo allí una línea de metro que avanza lentamente entre ruinas del pasado y restos arqueológicos), pero en otros (y quizás más numerosos) ha permanecido siendo siempre la misma: una ciudad indolente y cínica, caótica y ruidosa, impasible por su existencia milenaria frente a los dramas de la historia, fiestera y carente de sentido cívico. En un travelín continua, que trata de restituir la polifonía ruidosa de una humanidad habituada al clima templado (el “viento de poniente” que no falta una sola tarde y que lleva un fresco regenerante), a vivir en la calle o a salir de casa, transcurren las comilonas de Trastevere en el mesón, con el canto de los aparcacoches (con el tranvía que pasa tocando el timbre por el medio de las mesas), los avanspectaculos (con los espectadores mismos como protagonistas, en un derroche de bonomía desbocada), las casas de tolerancia. También se ven, en rápidas apariciones, actores que simbolizan la Roma profunda, Alberto Sordi y Anna Magnani (que cierra el portón de casa en las narices del viejo amigo Federico, rechazando sus propuestas con su divertido: “No me fío”: serán las últimas palabras

---

<sup>48</sup> Fellini, *Fare un film*, cit, p. 144.

pronunciadas en la pantalla por “Mamma Roma”, que morirá al cabo de pocos días, el 20 de septiembre de 1973).

Fellini a un crítico cinematográfico español le responderá así a la pregunta de por qué permanecía siempre en Roma: “Vivir en Roma para mí es participar de esta danza de vida que me obliga a hacer cine.[...]”

Yo vivo en Roma, y eso que no nací aquí, no quiero salir de esta ciudad. Vivir en Roma es hacer cine continuamente. Y como yo no sé hacer otra cosa, gozo de la madre Roma. Esta inmensa panza placentaria, esa madre profunda y nutriente que evita la neurosis. Me basta salir a la calle para contemplar la película de la vida.<sup>49</sup>

## **2.16 *Amarcord* : *Mi ricordo***

La trilogía de esta clase de *recherche* proustiana se termina (1973) con *Amarcord*: expresión del dialecto romañolo, sacada de una poesía de Tonino Guerra, un coetáneo y paisano de Fellini, llamado a colaborar en el guión de la película, que significa “Me acuerdo”. Protagonista absoluta es la Rímini de la infancia y de la adolescencia, en plena época fascista, una Rímini (como de costumbre) reconstruida en un estudio de Cinecittà. En la mirada de Fellini está la capacidad de elaborar y dar forma a los sueños, revivida a través de la memoria subjetiva: ninguna “denuncia” y ningún “mensaje”, sea político o moral. Sin embargo, desde esta mirada desencantada y humorística surge una representación muy dura de la sociedad italiana de los años 30: familias con inclinaciones tribales, escuelas impregnadas de retórica, regresión sexual,

---

<sup>49</sup> Ardanaz, S.F., “Si me preguntaran qué es una película, tendría que decir que no lo sé”, *Diario 16*, 24 .2. 1983.

manicomios-prisión, jerarcas fascistas vanidosos e inconsistentes; y es sintomático que este juicio impalpable surja de un autor declaradamente “apolítico” (señal de que la calidad artística resulta al final más eficaz que cualquier propósito de *engagement* ético-político). También es la representación de la provincia de antaño, a la que todavía no han llegado los procesos homogeneizadores de la globalización, capaz de sentir estupor: por el paso de las “Mille miglia (una carrera de coches que atravesaba toda Italia), así como por el tránsito nocturno del majestuoso trasatlántico Rex (que realmente en aquellos años no pasó nunca por delante de Rímini). Estrenada en las salas de la península la víspera de la Navidad de 1973 (en la Nochebuena de 1973), la película fue acogida con juicios positivos casi unánimes, logrando también un considerable éxito de público.<sup>50</sup>

### **2.17 *Casanova* la película más fatigosa: contra el machismo del verdadero Casanova**

La gestación de la siguiente película, *Il Casanova/El Casanova* (1976), está entre las que más quebraderos de cabeza dieron al director. Escribía a Jordi Grau el 27 de mayo de 1975<sup>51</sup>: “He comenzado de nuevo por tercera vez la preparación de *Casanova*, una película que me ha dado más dificultades y amarguras que ninguna otra, y me ha hecho sentir ya cansado, vacío, sin ningún entusiasmo”. Naturalmente Fellini no sabe nada de los pesados tomos en los que el aventurero veneciano ha recogido su vida, sorprendente y llena de

---

<sup>50</sup> También esta película tendrá dificultades en su realización. Escribe a Jordi Grau el 28 de diciembre de 1972: “Estoy preparando una nueva película, como siempre, y como siempre durante el periodo de la preparación estoy lleno de incertidumbres, de dudas, las dificultades son siempre tantas, pero al final también esta empresa irá viento en popa.

<sup>47</sup> Carta de Fellini a Jordi Grau, 27 de mayo de 1975.

intrigas, en peregrinación permanente por Europa (así como no había leído nunca ni el relato de Poe ni el *Satiricón* de Petronio). Esa obra es únicamente un pretexto, una fuente ideal de inspiración para representar su traqueteado viaje por este mundo (de las películas de Fellini, o de casi todas, se podría decir lo que Flaubert decía de su Emma: “Madame Bovary c’est moi”). Ya viejo, bibliotecario del conde de Waldstein en un castillo de Bohemia, Casanova vuelve a evocar las aventuras y los encuentros amorosos de su temeraria vida. Durante un carnaval veneciano abusa del libertinaje provocando la condena de la Inquisición, que lo hace encerrar en los Piombi; consigue evadirse y logra llegar a París, donde frecuenta salones aristocráticos y prosigue con su desenfreno libertino. En el castillo bohemio, donde escribe sus memorias, su único consuelo es el de bailar con una muñeca mecánica. La película, que tiene como actor protagonista a Donald Sutherland, desborda con mucho el presupuesto, y corre el riesgo de ser interrumpido por decisión del irritado productor; el rodaje permanece efectivamente parado durante no pocas semanas, y sólo pudo retomarse después de que los dos duelistas hicieran las paces. La acogida de una obra que tenía muy poco que ver “con la figura histórica y el mito de Casanova”, que no tenía una “progresión lógica ni verdaderos nexos narrativos”, fue discutida, oscilando entre “un gélido entusiasmo” y “un rechazo caluroso”<sup>52</sup>. Fellini, por lo demás, nunca había sentido simpatía por el personaje (que le parecía que reunía todos los defectos y toda la vanidad del hombre latino), y una personalidad “barroca” como la suya tenía dificultad para apadrinar a un libertino que se movía en la atmósfera de fría racionalidad del siglo XVIII.

---

<sup>52</sup> Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, cit. pp. 313-315.



### **2.18 *Prova d'orchestra/Ensayo de orquesta*, una visión musical de la política italiana.**

La realización para la televisión estatal de *Prova d'orchestra / Ensayo de orquesta* (1978) llegó en un momento dramático de la historia política italiana. Es el año en el que las “Brigadas Rojas”, un grupo terrorista de izquierda que quería instaurar el “comunismo” mediante la violencia, como si la realidad pudiera plegarse como por encanto a la voluntad de una exigua minoría, realizan su gesto más clamoroso y de más graves consecuencias: el secuestro primero, y el asesinato después de Aldo Moro, un líder democristiano que teorizaba sobre la necesidad de involucrar al Partido Comunista en el Gobierno. Se terminaba trágicamente una década marcada al principio por la explosión de un fuerte movimiento estudiantil y obrero (del todo pacífico, pero que alarmó a los sectores más conservadores, y a algún que otro servicio secreto preocupado por los equilibrios internacionales). El terrorismo no tenía nada que ver con el “Sesenta y ocho”, pero en la percepción de muchos pareció ser su resultado, si no consecuente, sí ciertamente conectado. Ahora bien, el 68 había expresado la intolerancia contra la “autoridad” (la del mundo adulto en general, la de las normas escritas y no escritas del orden social), en su calidad de garante de un inmovilismo que se basaba en la injusticia y en la represión de lo que Freud había llamado “el principio del placer”. Una rebelión espontánea como la del 68 no podía dejar de producir “desórdenes” y crisis, más allá de la autoridad, del mismo principio de “reputación” (es decir, el ejercicio de una *auctoritas* legitimada por la competencia y por el comportamiento “justo”, aunque severo). Resulta difícil decir cuál fue la motivación más auténtica que empujó a Fellini a hacer (a su manera, se

entiende) la película “más política”<sup>53</sup> de su carrera. Pero, a decir verdad, no sorprende en absoluto, en una persona como él, propenso desde siempre a descomponer la realidad (o, si se prefiere, a verla desde una perspectiva “cubista”), para luego recomponerla en una armonía visionaria. Esto es brevemente la alegoría contada por el de Rímini: una orquesta enloquecida y a punto de precipitarse en la disgregación más completa, que, con fatiga, encuentra de nuevo el gusto individual y colectivo del trabajo “bien hecho” (el placer de cada miembro de la orquesta de “tocar bien su propio instrumento”, condición indispensable para obtener un resultado satisfactorio por parte del “conjunto”), bajo la guía prestigiosa de un director (que resulta ser después el Fellini que se convierte en “sabio”, en la conquista de su “madurez” artística y humana).

### **2.19 *La città delle donne/La ciudad de las mujeres*: una farsa del antifeminismo**

La gestación de *La città delle donne/La ciudad de las mujeres* (1980) fue incluso más larga y más complicada que la de *Casanova* (durante las tomas, tuvo lugar la muerte, por accidente o por suicidio, de un actor, y la fractura del brazo derecho del director), y la realización estuvo acompañada por vivas polémicas y alborotos de los grupos feministas más radicales. Se obstinan en tachar a Fellini de machista, dejando de lado una evidencia más que confirmada: del de Rímini son algunos de los personajes femeninos más extraordinarios del cine mundial (Gelsomina, Cabiria), pero también - en *Giulietta degli spiriti* - la representación (despiadada para el hombre) de una

---

<sup>53</sup> Kezich *Federico Fellini, la vita e i film*, cit. p. 319.

crisis conyugal que da a conocer a la mujer la posibilidad y la necesidad de independencia. No hay, es verdad, en la fantasía de Fellini, igualdad entre hombre y mujer: “pero sólo en el sentido de que la mujer está casi siempre colocada en un nivel más alto además de envuelta en su misterio”<sup>54</sup>. El personaje central de la película (un Marcello Mastroianni repescado para un papel al que se consagra) “baja del tren para seguir a una bella mujer y acaba en los meandros de un universo habitado casi exclusivamente por hembras, donde termina atrapado, halagado, atormentado y finalmente secuestrado”<sup>55</sup>. La misma imagen abre y cierra la película: el tren que entra en un túnel. Y este túnel casi sin duda significa el “misterio” que encierra el alma femenina y, por tanto, la imposibilidad para el hombre de conocerla a fondo. La crítica fue desde el respeto hacia un gran maestro hasta la descalificación más demoledora e incluso grosera (sobre todo en Francia). Hubo “en muchos la impresión de que la película, si bien exuberante de fantasía”, no había “tenido siempre el tono justo”<sup>56</sup>.

## **2.20 *E la nave va/Y la nave va*, un viaje hacia la muerte y la poesía**

Para la realización de *E la nave va/Y la nave va* (1983), Fellini hizo reconstruir en los teatros de Cinecittà, con precisión extrema, un barco casi completo, con bodegas y salones, bibliotecas y cocinas mastodónticas; y, para acentuar la verosimilitud de la escenografía, hasta el muelle del puerto de Nápoles, pavimentado con “sanpietrini” (“sanpedritos” piedras usadas en el pavimento de las calles de Roma y de la plaza de San Pedro) verdaderos (un

---

<sup>54</sup> Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, cit. p. 327.

<sup>55</sup> Kezich, op. cit., p. 329.

<sup>56</sup> Kezich, op. cit., p. 332.

inmenso comedor oscilaba “en vilo” para crear la impresión de que se navegaba sobre las olas). Tratándose de una película tan explícitamente “marinera”, casi nada fue rodado en el verdadero mar, y ni siquiera al aire libre. La película comienza con un aparente documental en blanco y negro: un periodista-presentador (al que Fellini llama Orlando, aludiendo a Ruggero Orlando, entonces corresponsal en Londres de la televisión estatal) hace saber que esas imágenes se remontan a 1914, año del atentado de Sarajevo y del estallido de la Primera Guerra Mundial. En Nápoles sube a bordo una comitiva de la alta sociedad, para participar en un rito fúnebre que sabe mucho de melodrama: el de esparcir en el mar, en las cercanías de la isla nativa, las cenizas de una célebre cantante lírica griega (en 1979 habían sido esparcidas en el Egeo las cenizas de María Callas). El mundo de la lírica, a menudo “risible” y enfermo de retórica sentimental, para Fellini es siempre “el sagrado mundo del arte”<sup>57</sup>. Ese trasatlántico es un microcosmos representativo de una humanidad que rechaza lo diferente (los prófugos serbios, huidos tras el avance del ejército hasbúrgico, sospechosos de ser anarquistas), y va, resbalando por un plano inclinado, hacia un destino de muerte; la bomba de un terrorista hace saltar la Santa Bárbara, y la película termina con la nave que se hunde. El mundo — no solo el de 1914 — está, como dice un gran duque prusiano, que ha subido a bordo con su séquito, “sobre el cráter de un volcán”.

---

<sup>57</sup> Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, op. cit., p. 341.

## **2.21 La crítica áspera de la televisión basura a través de dos bailarines encantadores *Ginger e Fred/Ginger y Fred***

Una pareja de viejos bailarines (interpretados por Giulietta Masina y Marcello Mastroianni) se encuentran de nuevo después de mucho tiempo al haber sido invitados a un programa de televisión, da título a *Ginger e Fred / Ginger y Fred* (1985), evidente evocación de la pareja de baile más famosa del musical americano, Ginger Rogers (que curiosamente emprenderá una acción judicial al sentirse perjudicada) y Fred Astaire. Su exhibición, que, tras un torpe principio, se transforma en triunfo, es únicamente el pretexto artístico para mostrar la galopante degeneración del mundo televisivo, después del éxito (gracias también al vergonzoso padrinazgo de exponentes del poder político) de la TV comercial, que tiene su magnate oligopolista en un ex cantante de cruceros, después empresario constructor y además (se descubrirá) miembro de una logia masónica (más secreta de lo habitual) que había tramado apropiarse de los centros neurálgicos del Estado. Delante de la cámara desfila un rico campeón de la feria televisiva, embaucado por pregoneros hábiles en la utilización coartante del medio (el presentador de la chaqueta chillona es Franco Fabrizi, que ya apareció en *I vitelloni*, muy eficaz encarnando a un cínico impresentable). Hay en el “impolítico” Fellini una palpable indignación también por el daño que la televisión, un medio penetrante que no falta en ninguna casa, causa al cine tradicional, expresada en un artículo publicado por él en el semanario “Europeo” (de 7 de diciembre de 1985) con palabras fuertes: la “alteración” de la televisión (entonces sólo la comercial, pero la seguirá muy pronto la pública) con las “continuas interrupciones” publicitarias, golpea no sólo a la obra y a su autor, y terminará reduciendo al espectador a un “cretino

impaciente” y al público a “una vasta platea de analfabetos”. A una distancia de casi un cuarto de siglo, se puede decir que la profecía se ha hecho realidad: todos los estudios coinciden en observar que se ha producido en la Italia actual un aumento impresionante de los denominados “analfabetos de retorno” (es decir, de adultos que, aunque tienen un título académico, no están preparados para comprender de una manera efectiva lo que sucede en su entorno, incapaces hasta de comprender por completo un artículo de periódico).

### **2.22 *Intervista/Entrevista*, la película en la que Fellini habla de su vida y de su profesión.**

*Intervista/Entrevista*, del 1986-1987, está en realidad construida sobre dos entrevistas: las de un grupo de periodistas japoneses al Fellini de entonces, empeñado en la elaboración de una película sacada de la novela de Kafka *Amerika* (uno de tantos proyectos soñados, pero no realizados por el de Rímmini), y la otra a una diva de Cinecittà de un joven periodista (interpretado por el actor y director Sergio Rubini) que personifica a Fellini cuando era principiante. Se trata, pues, de “un nuevo autorretrato del director en la obra, como *8½*: solo que, en el lugar de Mastroianni, esta vez está Fellini en persona”<sup>58</sup>. Los japoneses acabarán por no saber nada de su entrevistado, así como el conocimiento de diva permanecerá circunscrito al joven periodista: pero como la vida, para Fellini, pide únicamente ser vivida (porque, como decía Svevo, no es ni guapa, ni fea, sino “original”), y quizás no hay nada que entender, todos los entrevistadores se llevarán consigo no pocos recuerdos, sensaciones, imágenes cómicas y grotescas. En esta especie de *Amarcord* de

---

<sup>58</sup> Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, op. cit., p. 362.

Cinecittà aparecen en un cierto punto Mastroianni y Anita Ekberg, en cuya residencia situada cerca de Roma se materializan sobre una sábana blanca las imágenes de *La dolce vita* (el baile en Caracalla y el baño en la Fontana di Trevi), con los dos actores que repiten los compases de la película al unísono con los personajes. Pilar Pedraza subraya cómo en *Intervista* se repite la escena de la Fontana di Trevi, pero al revés: “En la escena de la Fontana de *La dolce vita*, Mastroianni acaricia sin tocarlo el rostro de la Ekberg en una de las escenas de amor más bellas de la historia del cine, sublimación de una sensualidad que no se resuelve en el beso de Hollywood, sino en la constatación súbita de que ha amanecido. Esas caricias sin tacto se repiten a la inversa en *Intervista*. Esta vez es Anita, madura y más felliniana que nunca, quien toma entre sus manos la cara de Marcello, no para hacer un elogio heroico de su belleza, sino para preguntarle, en broma, con la amistosa crueldad de los actores entre sí, dónde tiene las cicatrices de los lifting.<sup>59</sup>

Con *Entrevista* — acogida triunfalmente por la crítica especialmente francesa (la película fue proyectada fuera de concurso en Cannes), pero con resultado comercial negativo<sup>60</sup> — se puede decir que el Fellini de los últimos años está deseoso y orgulloso sobre todo del “trabajo bien hecho”. Para utilizar las palabras del biógrafo que ha constituido el “hilo conductor” y la guía que ilumina nuestra síntesis apresurada: “Parece ahora que el procedimiento lo

---

<sup>59</sup> Pedraza, y López Gandía, *Federico Fellini*, op. cit. p. 374.

<sup>60</sup> Así escribía a Jordi Grau respecto a *Intervista*, el 28 de enero de 1988: “que raro destino tiene ese *filmetto*: un entusiasmo desenfrenado en Cannes, en Moscú, en todos los festivales, críticas apoteóticas francamente casi exageradas, y luego en Italia, en Alemania y en la Suiza alemana ningún éxito de público [...] en Francia en cambio, o por lo menos en París, además del clamoroso, enfático hiperbólico delirio crítico (que naturalmente me hace gracia, no querría ser malinterpretado), también el público hace colas larguísimas durante horas y horas delante los cines que lo proyectan”.

apasiona más que la finalización: más que la película terminada, le gusta el rito de acudir todas las mañanas a Cinecittà, para sumergirse en un trabajo de fantasía y precisión que lo tiene retenido hasta bien entrada la noche”<sup>61</sup>.

### **2.23 *La voce della Luna/La voz de la luna*, el valor del silencio en la última película de Fellini**

En los últimos años de su vida, aquejado de un insomnio persistente, Fellini se ha transformado en un lector ávido, sobre todo de literatura contemporánea. Y es de la novela *Poema dei lunatici* (*Poema de los lunáticos*) de Ermanno Cavazzoni, un profesor universitario de Bolonia, de donde le surge la inspiración para la obra con la que concluye su fecunda carrera cinematográfica. Ambientada en un lugar indeterminado de la “bassa del Po” (del Valle del Po) (como de costumbre, reconstruido en los estudios, esta vez de la ex De Laurentiis, en Pontina), y realizado en 1989, *La voce della luna/La voz de la luna* es el relato deliberadamente confuso que se nutre de vulgaridad y de alboroto. Lo que simboliza la desatención nutrida de superficialidad y el ruido que aturde cualquier sensibilidad, es una feria de pueblo (la fiesta de la “Gnoccata”), un concurso de belleza y una discoteca abarrotada de jóvenes que se desmadran en frenéticos bailes. Los protagonistas — el loco Salvini (interpretado por Roberto Benigni) y un ex prefecto sospechosos de improbables complots (al cual da vida otro popular cómico italiano, Paolo Villaggio, el inventor de la máscara Fantozzi) — pasan a través de este gran carnaval de una sociedad inmersa en la diversión consumista, deseando “escuchar” lo que el fragor ensordecedor no deja oír (precisamente, “las voces

---

<sup>61</sup> Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, op. cit., p. 364.



de la luna”). Y señal de la reflexión de Fellini es la consideración final del loco Salvini: “Si todos nos calláramos un poquito, quizás podríamos entender algo”. Esta película no gustó mucho al mismo Fellini. El guión lo escribe una vez más con Tullio Pinelli, y dándose cuenta de la mala calidad de la película, grita al amigo Pinelli por qué no la había parado. Pinelli, al contar lo que pasó, recuerda habérselo advertido, pero que el director no le escuchó. Lo que habían escrito, según Pinelli, no era un verdadero guión, sino una sinopsis, y no bastaría para un buen resultado final.<sup>62</sup>

## **2.24 Los últimos años difíciles**

Fellini no logró hacer otra película, cosa que lo deprimió porque el cine era su vida. A Jordi Grau le confesaba, en junio de 1992<sup>63</sup>, que había vivido después de *La voce della luna* entre “cotilleos, días vacíos, meses sin sentido, años que han transcurrido peligrosamente fuera de mi vida de siempre”. Rodó únicamente algunos spots publicitarios, que llevan impresos en su brevedad el talento y la fantasía visionaria del gran director. En 1993, cuando estaba ya enfermo, le fue otorgado un premio ambicionadísimo en el mundo del cine, el Oscar a su carrera cinematográfica. Murió en octubre de ese mismo año, seguido pocos meses después por Giulietta Masina.

---

<sup>62</sup> Cfr. *Federico Fellini. Ciò che abbiamo inventato è tutto vero. Lettere a Pinelli*, al cuidado de Augusto Sainati, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 23-25.

<sup>63</sup> Carta manuscrita a Jordi Grau, junio de 1992.

## Filmografía de Federico Fellini

**Luci del varietà/Luces de variedades, 1950.** (100min.). *Dirección:* Federico Fellini, Alberto Lattuada. *Guión:* Fellini, Lattuada, Pinelli, Flaiano *Fotografía:* Otello Martelli *Decorados:* Aldo Buzi. *Montaje:* *Música:* Felice Lattuada *Intérpretes:* Peppino De Filippo, Carlo Romano, Giulietta Masina, Carla Del Poggio. *Producción* Capitolum Film

**Lo sceicco bianco/El jeque blanco, 1952.** (85 min.) *Dirección:* Federico Fellini, *Argumento:* Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Tullio Pinelli. *Guión:* Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano. *Fotografía:* Arturo Gallea. *Decorados:* Raffaello Tolfo. *Vestuario:* *Montaje:* Rolando Benedetti. *Música:* Nino Rota. *Intérpretes:* *Prodotto da:* PDC/OFI – Luigi Rovere.

**I vitelloni/Los inútiles 1953** (103 min.) *Dirección:* Federico Fellini. *Argumento:* Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli. *Guión:* Federico Fellini, Ennio Flaiano. *Fotografía:* Otello Martelli, Luciano Trasanti, Calo Contini. *Decorados:* *Vestuario:* *Montaje:* Rolando Benedetti. *Música:* Nino Rota. *Intérpretes:* Franco Interlenghi, Alberto Sordi, Franco Fabrizi Leopoldo Trieste, Eleonora Ruffo, Riccardo Fellini Claude Farell, Paola Borboni, Carlo Romano. *Producción:* Peg Film/ Cité film.

**L'amore in città/El amor en ciudad 1953** (94 min.), episodio **Agencia matrimoniale/Agencia matrimonial** *Dirección:* Federico Fellini. *Argumento:* Federico Fellini. *Guión:* Federico Fellini, Tullio Pinelli. *Fotografía:* *Decorados:* Giovanni Checchi. *Vestuario:* *Montaje:* Erealodo da Roma. *Musica:* Erealdo Nascimbene. *Intérpretes:* Antonio Cifariello. *Producción* Faro Film – Cesare Zavattini.

**La strada 1954** (94 min.) *Dirección:* Federico Fellini. *Argumento y Guión:* Federico Fellini, Tullio Pinelli, con la collaborazione di Ennio Flaiano. *Fotografía:* Otello Martinelli. *Decorados:* Mario Ravasco. *Vestuario:* Margherita Marinari. *Montaje:* Leo Catozzo. *Música:* Nino Rota. *Intérpretes:* Giulietta Masina, Anthony Quinn, Richard Basehart, Aldo Silvani, Marcella Rovere. *Producción* Dino De Laurentiis, Carlo Ponti.

**Il bidone/Almas sin conciencia 1955,** (104 min.). *Dirección:* Federico Fellini. *Argumento:* y *Guión:* Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli. *Fotografía:* *Decorados y Vestuario:* Dario Cecchi. *Montaje:* Mario Serandrei, Giuseppe Vari. *Música:* Nino Rota. *Intérpretes:* Broderick Crawford, Richard Basehart, Franco Fabrizi, Giulietta Masina, Giacomo Gabrielli, Sue Ellen Blake. *Producción:* Titanes (Roma) / S.G.C. (Paris).

***Le notti di Cabiria/Las noches de Cabiria, 1957*** (110 min). *Dirección:* Federico Fellini.

*Argumento e Guión:* Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli in collaborazione con Brunello Rondi. *Fotografía:* Decorados: Piero Gherardi. *Vestuario:* Montaje: Leo Catozzo. *Música:* Nino Rota. *Con:* Giulietta Masina, Amedeo Nazzari, François Périer, Franca Marzi, Dorina Gray. *Prodotto da:* Dino de Laurentis / Les Films Marceau (Paris).

***La dolce vita, 1960***, (178 min.). *Dirección:* Federico Fellini.

*Argumento:* Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano. *Guión:* Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli, Brunello Rondi. *Fotografía:* Otello Martelli. *Decorados y Vestuario:* Piero Gherardi. *Montaje:* Leo Catozzo. *Musiche:* Nino Rota, diretta da Franco Ferrara con la collaborazione del I Campanino e Adriano Celentano. *Intérpretes:* Marcello Mastroianni, Anita Ekberg, Anouk Aimée, Magali Noel, Alain Cuny, Annibale Ninchi, Walter Santesso. *Producción* Raima Film, Pathé Consortium Cinéma – Giuseppe Amato.

***Boccaccio '70, 1962 episodio Le tentazioni del dottor Antonio/Las tentaciones del doctor Antonio***. (60min). *Dirección:* Federico Fellini.

*Argumento:* Federico Fellini. *Guión:* Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano con la collaborazione di Brunello Rondi e Goffredo Parise. *Fotografía:* Otello Martelli. *Decorados:* Piero Zuffi. *Montaje:* Leo Catozzo. *Música:* Nino Rota. *Intérpretes:* *Producción* Concordi Compagnia Cinematografica e Ceneriz (Roma), Francinex e Gray Films (Paris) – Carlo Ponti.

***Otto e mezzo/Ocho y medio, 1963*** (114 min.). *Dirección:* Federico Fellini.

*Argumento:* Federico Fellini, Ennio Flaiano. *Guión:* Federico Fellini, Ennio Flaiano, Brunello Rondi, Tullio Pinelli. *Leo Catozzo.* *Fotografía:* Decorados y *Vestuario:* Piero Gherardi. *Montaje:* Leo Catozzo. *Música:* Nino Rota. *Intérpretes:* Marcello Mastroianni, Claudia Cardinale, Anouk Aimée, Sandra Milo, Rossella Falk, Barbara Steele, Mario Pisu. *Producción* Cineriz (Roma), Francinex (Paris) – Angelo Rizzoli.

***Giulietta Degli Spiriti/Giulietta de los espíritus, 1965*** (129 min.) *Dirección:* Federico Fellini.

*Argumento:* Federico Fellini. *Guión:* Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli, con la collaborazione di Brunello Rondi. *Decorados y Vestuario:* Piero Gherradi. *Montaje:* Ruggero Mastroianni. *Música:* Nino Rota. *Intérpretes:* Giulietta Masina, Mario Pisu, Caterina Boratto, Sandra Milo, Valentina Cortese, Silvana Jachino, Alessandra Mannoukine, José Lís De Villalonga. *Producción* Federiz (Roma), Francoriz (Paris)- Angelo Rizzoli.

**Block notes di un regista/Apuntes de un director, 1969**, (60min). *Dirección:* Federico Fellini.

*Guión:* Federico Fellini, Bernardino Zapponi. *Fotografía:* Montaje: Ruggero Mastroianni. *Música:* Nino Rota. *Intérpretes:* Federico Fellini, Giulietta Masina, Marcello Mastroianni, Caterina Boratto, Marina Ceratto, David Maumsell, Bernardino Zapponi. *Producción* NBC (USA) – Petre Goldfarb.

**Tre passi nel delirio/Historias extraordinarias, 1968**, episodio **Toby Dammit**, (37 min.) *Dirección:* Federico Fellini.

*Argumento:* basado en la novela *Never Bet the Devil your Head*, de Edgar Allan Poe. *Guión:* Federico Fellini, Bernardino Zapponi. *Fotografía:* Giuseppe Rotunno. *Scenografía e Vestuario:* Piero Tosi. *Montaje:* Ruggero Mastroianni. *Música:* Nino Rota. *Intérpretes:* Terence Stamp, Salvo Randone, Antonia Pietrosi, Marina Yaru. *Producción* PEA (Roma), Les Films Mourceau (Paris) – Alberto Grimaldi, Raymond Eger.

**Fellini Satyricon/ Satyricon 1969**, (138min.). *Dirección:* Federico Fellini.

*Argumento:* basado sull'opera di Petronio. *Guión:* Federico Fellini, Bernardino Zapponi. *Fotografía:* Giuseppe Rotunno. *Scenografía e Vestuario:* Danilo Donati. *Montaje:* Ruggero Mastroianni. *Música:* Nino Rota. *Intérpretes:* Martin potter, Hiram Keller, Max Born, Mario Romagnoli, Fanfulla, Magali Noël, Lucia Bosé. *Prodotto da:* PEA (Roma), Les Productions Artistes Associés – Alberto Grimaldi.

**I clowns/Los clowns 1970**. (93 min). *Dirección:* Federico Fellini.

*Argumento y Guión:* Federico Fellini, Bernardino Zapponi. *Fotografía:* Dario di Palma. *Decorados:* Renzo Gronchi. *Vestuario:* Danilo Donati. *Montaje:* Ruggero Mastroianni. *Música:* Nino Rota. *Intérpretes:* Liana, Rinaldo, Nando Orfei, Franco Migliorini, Anita Ekberg, Billi Scotti, Fanfulla, Reder, Valentini, Merli, Rizzo, Pistoni; Maya Morin, Lina Alberti, Alvaro Vitali; Alex, BARio, Père Lorient, Ludo, Charlie Rivel, Maiss, Nino. *Prodotto da:* RAI, Radio televisione Italiana, ORTF (Francia), Bavaria Film (Germania), Compagnia Leone Cinematografica – Elio Scardamaglia, Ugo Guerra.

**Roma, 1971** (119 min.). *Dirección:* Federico Fellini.

*Argomento y Guión:* Federico Fellini, Bernardino Zapponi. *Fotografía:* Giuseppe Rotunno. *Decorados:* Andrea Fantacci. *Montaje:* Ruggero Mastroianni. *Música:* Nino Rota. *Intérpretes:* Federico Fellini, Peter Gonzales, Fiona Florence, Marne Maitland, Galliano Sbarra, Britta Bernes, Anna Magnani, Alvaro Vitali, Alberto Sordi, Anna Magnani. *Producción* Ultra Film (Roma), les Productions Artistes Associées (Paris).

**Amarcord, 1973** (127 min.) *Dirección:* Federico Fellini.

*Argomento y Guión:* Federico Fellini, Tonino Guerra. *Fotografía:* Giuseppe Rotunno. *Scenografía e Vestuario:* Danilo Donati. *Montaje:* Ruggero Mastroianni. *Música:* Nino Rota. *Intérpretes:* Bruno Zanin, Pupella Maggio, Armando Brancia, Ciccio Ingrassia, Magali Noël, Josiane Tanzilli, Maria Antonietta Beluzzi. *Producción* FC Produzioni (Roma), PECF (Paris) – Franco Cristaldi.

***Il Casanova/Casanova, 1976***, Dirección: Federico Fellini.

*Argumento y Guión:* Federico Fellini, Bernardino Zapponi a partir de *Le memorie di Giacomo Casanova*. *Fotografía:* Giuseppe Rotunno. *Decorados y Vestuario:* Danilo Donati. *Montaje:* Ruggero Mastroianni. *Música:* Nino Rota. *Intérpretes:* Donald Sutherland, Margareth Clementi, Daniela Gatti, Cicely Browne, Clara Algranti, Tina Aumont, Dudley Stutton, Luigi Zerbini, Mire Marquet, Adele Angela Lojodice, Carmen Scarpitta, Olimpia Carlisi, Silvana Fusacchia, Mario Cencelli. *Producción* PEA (Roma)- Alberto Grimaldi.

***Prova d'orchestra/Ensayo de orquesta, 1979***, (70 min.). Dirección: Federico Fellini.

*Soggetto e Guión:* Federico Fellini con la collaborazione di Brunello Rondi. *Fotografía:* Giuseppe Rotunno. *Decorados:* Dante Ferretti. *Montaje:* Ruggero Mastroianni. *Música:* Nino Rota. *Intérpretes:* Balduin Bass, Clara Colosimo, Elisabeth Labi, Ferdinando Vilella, David Maumsell, Francesco Aluigi, Filippo Trincia, Federico Fellini. *Producción* Daime Cinematografica (Roma), RAI, Radiotelevisione italiana, Albatros Produktion (Monaco di Baviera).

***La città delle donne/La ciudad de las mujeres, 1980***, (145 min.). Dirección: Federico Fellini.

*Argumento y Guión:* Federico Fellini, Bernardino Zapponi. *Fotografía:* Giuseppe Rotunno. *Decorados:* Dante Ferretti. *Vestuario:* Gabriella Pescucci. *Montaje:* Ruggero Mastroianni. *Música:* Luis Bacalov. *Intérpretes:* Marcello Mastroianni, Anna Prucnal, Bernice Stegers, Donatella Daminai, Ettore Manni, Carla Terlizzi. *Producción* Opera Film Produzione (Roma), Gaumont (Paris) – Renzo Rossellini.

***E la nave va/Y la nave va, 1983***, (125 min.). Dirección: Federico Fellini.

*Argumento y Guión:* Federico Fellini, Tonino Guerra. *Fotografía:* Giuseppe Rotunno. *Decorados:* Dante Ferretti. *Vestuario:* Maurizio Millenotti. *Montaje:* Ruggero Mastroianni. *Música:* Gianfranco Plenizio (*parole delle canzoni:* Andrea Zanzotto). *Intérpretes:* Freddie Jones, Barbara Jefford, Victor Poletti, Peter Cellier, Norma West, Elisa Mainardi, Paolo Paolini, Srah Jane Valery, Fiorenzo Serra, Pina Bausch, Pasquale Zito. *Producción* RAI, Vides Produzione, Gaumont, SIM – Franco Cristaldi, Aldo Nemni.

***Ginger e Fred/Ginger y Fred, 1986*** (126 min.). Dirección: Federico Fellini.

*Argumento y Guión:* Federico Fellini, Tonino Guerra. *Fotografía:* Tonino Delli Colli, Ennio Guarnieri. *Decorados:* Dante Ferretti. *Vestuario:* Danilo Donati. *Montaje:* Ruggero Mastroianni. *Música:* Nicola Piovani. *Intérpretes:* Giulietta Masina, Marcello Mastroianni, Franco Fabrizi, Ezio Marand, Toto Mignone, Augusto Podosi, Frederick Ledebur. *Producción* PEA (Roma), REVCOM Films in collaborazione con Les Films Ariannes e FR 3 Films Production (Paris), Stella Film in collaborazione con Anthea (Monaco di Baviera), in collaborazione con RAI 1- Alberto Grimaldi.

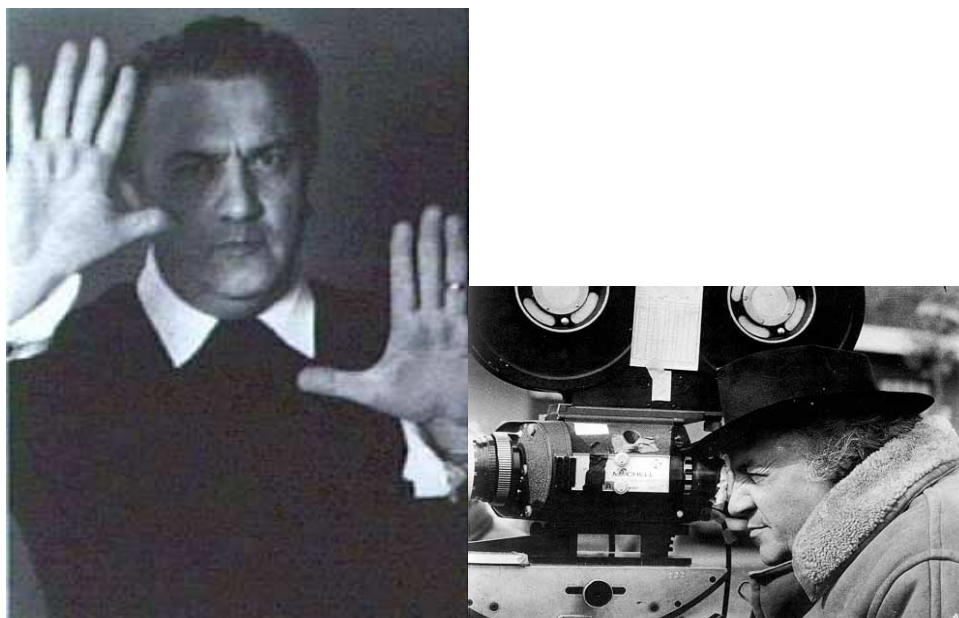
***Intervista/Entrevista 1987*** (107 min.) *Dirección:* Federico Fellini.

*Argumento e Guión:* Federico Fellini. *Fotografía:* Tonino delli Colli. *Decorados y Vestuario:* Danilo Donati. *Montaje:* Nino Baragli. *Música:* Nicola Piovani con un omaggio a Nino Rota. *Intérpretes:* Anita Ekberg, Mrcello Matsroianni, Sergio rubini, Paola Liguori, Maurizio Mein, Nadia Ottaviani, Lara Wendel, Antonella Ponziani. *Producción* Aliosha Productions in associazione con RAI 1- Cinecittà – Ibrahim Moussa.









***La voce della luna/La voz de la luna,1990***, (120 min) *Dirección:* Federico Fellini.

*Argumento:* basado en la novela *Il poema dei Lunatici* de Ermanno Cavazzoni. *Guión:* Federico Fellini *Montaje:* Nino Baragli. *Fotografía:* Tonino delli Colli. *Decorados:* Dante Ferretti. *Vestuario:* Maurizio Millenotti. *Música:* Nicola Piovani. *Intérpretes:* Roberto Benigni, Paolo Villaggio, Nadia Ottaviani, Angelo Orlando Marisa Tomasi, , Sim, Syusy Blady, Dario Ghirardi. *Producción:* Una coproduzione italofrancesa de Cg Group, Tiger Cinematografica e Cinemax in collaborazione con RAI Radiotelevisione Italiana - Mario e Vittorio Cecchi Gori.

**Las películas de Federico Fellini estrenadas en Italia y en otros países, en Madrid y en Barcelona**
















Películas	Estreno en Italia y otros países	Estreno en Madrid	Estreno en Barcelona
<b><i>Luces de variedades</i></b> 	<b>06/12/1950</b> en circuito comercial italiano 	<b>Noviembre 1951 y abril 1960</b> en el Istituto Italiano de Cultura	

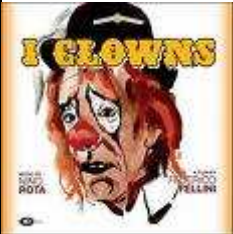

<p><b><i>El jeque blanco</i></b></p> 	<p><b>06/09/1952</b> en el Festival de Venecia; <b>20/09/1952</b> en circuito comercial italiano</p> 	<p><b>15/03/1965</b> <b>Madrid</b> en el circuito comercial</p> 	<p><b>Barcelona</b></p>
<p><b><i>Los inútiles</i></b></p> 	<p><b>26/08/1953</b> en el Festival de Venecia; <b>17/09/1953</b> en circuito comercial italiano</p> 	<p><b>Abril 1960</b> En el Instituto Italiano de cultura <b>16/09/1968</b> en el circuito comercial</p> 	<p><b>21/06/1969</b> en el circuito comercial</p> 
<p><b><i>El amor en ciudad. Agencia matrimonial</i></b></p>	<p><b>26/10/1953</b> en circuito comercial italiano</p> 		



<p><b><i>La strada</i></b></p> 	<p><b>06/09/1954</b> en el Festival de Venecia; <b>22/09/1954</b> en el circuito comercial italiano</p>	<p><b>21/04/1957</b> <b>Madrid</b> en el circuito comercial</p> 	<p><b>19/09/1957</b> <b>Barcelona</b> en el circuito comercial</p> 
<p><b><i>Almas sin conciencia</i></b></p> 	<p><b>07/10/1955</b> en el Festival de Venecia; <b>09/09/1955</b> en el circuito comercial italiano</p>	<p><b>22/02/1957</b> en el circuito comercial</p> 	<p><b>05 /07/ 1957</b> en el circuito comercial</p>
<p><b><i>Las noches de Cabiria</i></b></p> 	<p><b>10/05/1957</b> en el Festival de Cannes; <b>26/05/1957</b> en el circuito comercial italiano</p>	<p><b>16/04/1958</b> en el circuito comercial</p> 	<p><b>11 /04/ 1958</b> en el circuito comercial</p> 



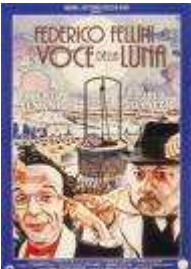
<p><b><i>La dolce vita</i></b></p> 	<p><b>05/02/1960</b> En el circuito comercial italiano; <b>11/05/1960</b> en el Festival de Cannes</p> 	<p><b>15/06/1981</b> <b>Madrid</b> en el circuito comercial</p> 	<p><b>01/06/1981</b> <b>Barcelona</b> en el circuito comercial (Istituto Italiano de Cultura <b>11 dicembre 1967</b>)</p> 
<p><b><i>Boccaccio 70. Las tentaciones del doctor Antonio</i></b></p>	<p><b>23/02/1962</b> en el circuito comercial italiano; <b>07/05/1962</b> en el Festival de Cannes</p>	<p><b>07/06/1976</b> en el circuito comercial</p> 	<p><b>06/04/1976</b> en el circuito comercial</p>
<p><b><i>Ocho y medio</i></b></p> 	<p><b>15/02/1963</b> en el circuito comercial italiano; <b>mayo 63</b> en el Festival de Cannes</p> 	<p><b>13/04/1967</b> en el circuito comercial</p> 	<p><b>10/04/1967</b> en el circuito comercial</p> 

<b><i>Giulietta de los espíritus</i></b> 	<b>22/10/1965</b> en el circuito comercial italiano	<b>22/01/1966</b> <b>Madrid</b> en el circuito comercial 	<b>02/02/1967</b> <b>Barcelona</b> en el circuito comercial
<b><i>Apuntes de un director</i></b>	¿? <b>15/03/1969</b> En USA, <b>23/08/1985</b> En Portugal		
<b><i>Historias extraordinarias</i></b> <b><i>Toby Dammit</i></b>	<b>17/05/1968</b> en el festival de Cannes; <b>14/08/1968</b> en el circuito comercial italiano	<b>05/07/1986</b> en el circuito comercial 	<b>05 /08/ 1985</b> en el circuito comercial 
<b><i>Satyricon</i></b> 	<b>03/09/1969</b> en el circuito comercial italiano	<b>17/01/1977</b> en el circuito comercial 	<b>26 (?)/10/1976</b> en el circuito comercial

<p><b>Los clowns</b></p> 	<p><b>31/08/1971</b> en el festival de Venecia; <b>26/12/1971</b> en el circuito comercial italiano</p>	<p><b>03/01/1972</b> <b>Madrid</b> en el circuito comercial</p> 	<p><b>21/06/ 1972</b> <b>Barcelona</b> en el circuito comercial</p> 
<p><b>Roma</b></p> 	<p><b>14/03/1972</b> en el Festival de Cannes; <b>16/03/1972</b> en el circuito comercial italiano</p>	<p><b>16/07/1976</b> en el circuito comercial</p> 	<p><b>06/10/ 1976</b> en el circuito comercial</p>
<p><b>Amarcord</b></p> 	<p><b>18/12/1973</b> en el circuito comercial italiano; <b>8/05/1974</b> en el Festival de Cannes</p>	<p><b>29/03/1975</b> en el circuito comercial</p> 	<p><b>02 /04/ 1975</b> en el circuito comercial</p> 



<b>Casanova</b> 	<b>07/12/1976</b> En el circuito comercial italiano	<b>20/11/1978</b> <b>Madrid</b> en el circuito comercial	<b>17/11/ 1978</b> <b>Barcelona</b> en el circuito comercial
<b>Ensayo de orquesta</b> 	<b>04/12/1978</b> en el Festival dei Popoli di Firenze; <b>22/02/1979</b> en el circuito comercial italiano; <b>18/05/1979</b> en el Festival de Cannes	<b>14/12/1979</b> en el circuito comercial	<b>24(?)/12/ 1979</b> en el circuito comercial
<b>La ciudad de las mujeres</b> 	<b>28/03/1980</b> en el circuito comercial italiano	<b>12/01/1981</b> en el circuito comercial	<b>04 /12/ 1980</b> en el circuito comercial
<b>Y la nave va</b> 	<b>10/09/1983</b> en el Festival de Venecia; <b>07/10/1983</b> en el circuito comercial italiano	<b>18/01/1985</b> en el circuito comercial	<b>18 /01/ 1985</b> en el circuito comercial

<b><i>Ginger y Fred</i></b> 	<b>15/01/1986</b> en Francia; <b>22/01/1986</b> en el circuito comercial italiano; <b>14/02/1986</b> en el Festival de Berlino	<b>11/11/1986</b> <b>Madrid</b> en el circuito comercial	<b>11 /11/ 1986</b> <b>Barcelona</b> en el circuito comercial
<b><i>Entrevista</i></b> 	<b>18/05/1987</b> en el Festival de Cannes; <b>28/09/1987</b> en el circuito comercial italiano	<b>13/05/1992</b> en el circuito comercial	<b>01/10/ 1990</b> en el circuito comercial
<b><i>La voz de la luna</i></b> 	<b>01/02/1990</b> en el circuito comercial italiano	<b>16/06/1995</b> en el circuito comercial	<b>16/06/ 1995</b> en el circuito comercial



Este grafico es importante para comprender (como será ampliamente explicado en los capítulos sucesivos) como en España los estrenos de la gran parte de las películas de Federico Fellini han sido vergonzosamente pospuestos durante tantos años (véase *El jeque blanco*, 13 años de retraso; *Los inútiles*, 15 años de retraso; *La dolce vita*, 21 años de retraso; *Las tentaciones del doctor Antonio*, 14 años de retraso; *Toby Dammit*, 18 años de retraso; *Satyricon*, 8 años de retraso), sin respetar al director ni a su lógica artística, y cambiando el sentido y el significado que las películas tenían en una determinada época y por lo tanto en una determinada sociedad.

En el grafico se observa que no siempre se han estrenado las películas en Barcelona y a veces entre Madrid y Barcelona pasa un año de diferencia para que se estrene el film. *Luces de variedades* salió sólo en el Istituto italiano de cultura en Madrid; *Agencia matrimonial* y *Apuntes de un director* no salieron nunca en el circuito comercial español.

Por otro lado, señalaremos que las últimas dos películas, *Entrevista* y *La voz de luna*, a pesar de que se hubiese puesto fin a la dictadura hace tiempo, tuvieron dificultad en encontrar un distribuidor español; *La voz de luna*, de hecho, salió después de la muerte del director.

### **3. Las películas, la censura, la crítica**

#### **3.1.1 Fellini y la influencia neorrealista. (1951-1957)**

La primera etapa de Fellini se resiente de la influencia neorrealista y conlleva todas las secuelas que el director aprendió del gran maestro y padre del neorrealismo italiano Roberto Rossellini. Si bien resultan evidentes las características del futuro cine felliniano, su estilo fantasioso y carnavalesco, las películas rodadas entre 1951 y 1957 reflejarán la realidad cotidiana, el provincianismo, la desesperación de las almas más débiles y desgraciadas, la desolación y la pobreza de los paisajes, todas características típicas de la posguerra y de la corriente neorrealista.

#### **3.1.2 *Luci del varietà/ Luces de variedades en el Instituto Italiano de Cultura 1951 y 1960***

Cuando, *Luci del Varietà/Luces de variedades* fue proyectada por primera vez en un festival de cine organizado en Madrid (1951) por el Instituto Italiano de Cultura, Fellini era casi desconocido en España (y en Italia se había destacado por su actividad como guionista). No debe, pues, sorprender que su codirección en esta película haya pasado inadvertida, y que no existan valoraciones críticas en la prensa española. Hubo cierto eco cuando, en 1960, el Instituto Italiano de Cultura volvió a proyectar la película; el crítico español Pérez Lozano habló de ella con interés, tratando de incluirla en un recorrido creativo que se había venido dibujando mientras tanto con características peculiares cada vez más marcadas: “El film no defrauda. Hay todo el universo



felliniano presentido, la derrama bohemia de sus seres, la infinita sed de vivir, y, al mismo tiempo, como un denso cansancio hecho de vigili­as inútiles.” Y habla de “todo el cariño que ha puesto Fellini en recoger tibiamente el calor humano de estos seres”. Ya se puede reconocer que “la línea ideológica, el tema, la idea vertebral” son de Fellini, que “hace sus «solos», y bien frecuentes”. Y hasta se reconoce “el barroquismo formal y aun temático [...], su manía de la densidad, tan excesiva a veces, su regusto por las situaciones detenidas, por esos “impasses” donde los actores encarnan realmente sus papeles mientras la cámara parece dejarles ir y venir, regodeándose en su observación casi microscópica”. Sostiene, sin embargo, que “hay menos hondura poética que en *La strada*, menos madurez formal y humana que en *Le notti di Cabiria/Las noches de Cabiria*.”<sup>1</sup> También en los cuadernos del Instituto apareció una presentación de la película, naturalmente de signo positivo (¿por qué, si no, los organizadores del festival lo habrían elegido?): “Hay un humor punzante, casi desesperado y satírico, sobre el mundo de los espectáculos de revista de ínfima categoría. Ya en esta película se atisban algunas de las predilecciones de Fellini y de las que habrían de ser constantes de su cine; se nota una gran personalidad, algo vacilante aún; pero digna de la mayor atención [...] Hay un tono poético a lo largo de este film; una pose amarga e incisiva que nos hace sonreír para, inmediatamente, cambiar nuestro gesto por la reflexión.”<sup>2</sup> *Luces de variedades* no se estrenó nunca en España en el circuito comercial. Se repuso en la III Mostra del Cinema del Mediterrani (1982), y suscitó el interés de un crítico, que escribió sobre ella al año siguiente

---

<sup>1</sup> Pérez Lozano, José María, “Luci del varietà”, *Film Ideal*, 46, abril de 1960.

<sup>2</sup> Pineda, Vicente A., *Dos momentos del cine italiano*, Instituto Italiano de Cultura, Cine-club Madrid, marzo de 1960.

de manera positiva: “Inédita en las pantallas comerciales españolas, tuvimos ocasión de admirar esta valiosa tragicomedia del mundo del espectáculo en la III Mostra del Cinema Mediterrani (1982) dentro de la retrospectiva dedicada al Neorrealismo italiano”<sup>3</sup>. En el breve artículo se reproducía también una declaración de Alberto Lattuada, hecha durante una entrevista filmada, que evocaba el placer y la diversión experimentados durante el rodaje de la película con el director de Rímini más joven: “La colaboración con Fellini en *Luci del varietà*, ha sido sin duda uno de los momentos más felices de mi vida y de mi trabajo profesional [...] en el momento de la realización nos divertimos muchísimo, trabajando con el placet creativo más absoluto y con un grado de inconsciencia bastante grande” (J.A. Cortés, *Entrevistas con directores de cine italiano*).

### **3.1.3 *Lo sceicco bianco/El jeque blanco* (1952) la primera película de Fellini, con trece años de retraso en Madrid**

*Lo sceicco bianco/El jeque blanco* (1952) tuvo que esperar, curiosamente, trece años para aparecer en las salas de cine españolas, y su caso es en cierto sentido ejemplo del comportamiento vigilante hasta el extremo de la censura franquista. Después de un minucioso examen, que duró cinco largos meses, la Comisión acabó por autorizar (octubre de 1964) la proyección en el circuito comercial, pero únicamente para “mayores de 18 años”<sup>4</sup>. El único que se pronunció a favor de la película para un público mayor de 14 años fue G. de

---

<sup>3</sup> Llorens, D. “Luces de variedades”, *Cartelera Turia*, noviembre-diciembre de 1983.

<sup>4</sup> Alcalá de Henares, Archivo General de la Administración, expediente 36/04091. Ministerio de Información y Turismo, sesión 1 de junio de 1964, *El jeque blanco*.

Lara, que, sin embargo, añadió una nota moralizante: “tratando de forma limpia los momentos que pudieran parecer dudosos, creo que puede aprobarse para 14 años”. El censor no especificó a qué momentos dudosos se refería, pero no resulta difícil imaginar que se trataría de aquellos momentos aún no muy comprendidos en Italia y mucho menos en un país bajo una dictadura, en el que la inspiración felliniana se desarrolla entre escenas de espectáculo y bromas de relaciones entre hombres y mujeres casados, y que esto haya podido provocar cierta molestia en una sociedad tan católica. La Comisión acabó por imponer un corte que francamente hace sonreír (el de la escena “La danza con el vientre desnudo”), y la eliminación de los lemas propagandísticos “por moralmente reprobables” y “divertirse libre de cualquier prejuicio estúpido”.

A los miembros de la comisión les debía de parecer escandalosa la misma trama - a decir verdad, muy banal, como resulta ser en muchas obras maestras de la literatura (sólo hay que pensar en *I Promessi sposi/Los novios* de Alessandro Manzoni, y en *Madame Bovary* de Flaubert). La historia de una joven recién casada, que precisamente durante la luna de miel decide encontrar al héroe de sus sueños, debe de haberles parecido a los censores una herida mortal a los valores de la familia (incluso si después, como conclusión, la pareja se recompone en un final sereno). El corte impuesto a la película pone de relieve una de las obsesiones recurrentes de los censores de cualquier latitud, la del desnudo femenino (en este caso, relativo a una sola parte del cuerpo) y la de las turbaciones que puede generar en un público que, aun siendo adulto (vista la prohibición establecida para los menores de dieciocho

años), se considera que puede ser víctima de impulsos infantiles. Este estrecho moralismo llega incluso a causar la prohibición de algunas frases pensadas para un lanzamiento publicitario: solo porque (nos parece entender) invitan a una disposición de ánimo más libre y más abierta al juego de la fantasía.

Cuando la película llega a España, Fellini es ya un autor reconocido internacionalmente, y en la crítica no falta quien, quizás incluso con algo de cautela, pone de relieve en la película “las peculiaridades, los gustos y las direcciones de una original y pujante personalidad artística.”<sup>5</sup> El mismo crítico Luis Gómez Mesa define la trama como “insignificante” (“nimia”), y es difícil comprender en el contexto si se trata de una calificación basada en la pura constatación (que podría verse como totalmente conveniente), o un limitado juicio de valor. En tal caso habría que hablar de error porque objeto del arte únicamente puede serlo la dimensión humana: los deseos y las angustias, las alegrías y las insatisfacciones, el amor y el odio, en suma, la vida y la muerte de los seres humanos. Así que en el “contenido” no puede haber nada verdaderamente *nuevo* (o más bien ausente en siglos anteriores); lo que cuenta, tanto en el cine como en la literatura, y en cualquier arte, es el “cómo” se consigue representar este rico pero antiguo (y quizá perenne) contenido, en el lenguaje y en la modalidad expresiva de cualquier arte.

Pero en aquel momento predominaban las valoraciones negativas. Hay quien, como Pérez Lozano, salvando únicamente la interpretación de Giulietta Masina, definida como “inolvidable”, liquida la película tachándola de

---

<sup>5</sup> Gómez Mesa, Luis, “El jeque blanco de Fellini en el Vallehermoso”, *Arriba*, 21 .3. 1965.

“difícilmente soportable”<sup>6</sup>. Resulta sintomático que la critican (negativamente) todos por la inconsistencia de la trama. El crítico ya citado la encuentra “demasiado leve”, además de “balbuceante y grosera”, carente “por completo de interés” en la actualidad, y la condena a las “catacumbas de los cineclubs”. Otro llega a hablar de “comedia insípida”, de producto inexorablemente “caduco” de neorrealismo italiano, invalidado por una “falta de autenticidad”: el conjunto le parece “artificial” y caracterizado por una invasiva “superficialidad”.<sup>7</sup>

Tras la caída del franquismo, la valoración se hace más pertinente, quizás porque pueda estar carente de condicionamientos morales. Francisco Marinero capta uno de los significados profundos de la película (“el mundo de los sueños desmentido por el mundo auténtico”), y para poner de relieve la conexión con el neorrealismo, remite correctamente al contenido histórico-cultural (“el mundo de las fotonovelas destinadas al consumo popular”), y aprecia de este primer Fellini el “peculiar talento barroco y su personal equilibrio entre lo fácilmente sentimental y lo genuinamente patético”<sup>8</sup>. Una crítica no firmada de la misma época resalta que en la película puede verse un “claro precedente de *La rosa púrpura del Cairo* de Woody Allen” (se entiende, “*mutatis mutandis*, es decir, sustituyendo el cine por la fotonovela”); y aun juzgándola no “tan brillante” como la siguiente obra del de Rímini, de todas

---

<sup>6</sup> Pérez Lozano, L.M., “El jeque blanco”, *Cinestudio*, 32, abril de 1965.

<sup>7</sup> Ronda, J. L. “El jeque blanco, de Federico Fellini”, *Cartelera Turia* 190, septiembre de 1967.

<sup>8</sup> Marinero, Francisco, “El jeque blanco”, *Diario 16*, julio de 1986.

formas la considera llena de “ideas/sugerencias”, y pone de relieve la “espléndida interpretación” ofrecida por el entonces joven Alberto Sordi<sup>9</sup>.

### **3.1.4 *I vitelloni/ Los inútiles* (1953): en búsqueda de una moral**

Objeto particular de acoso por parte de la censura española, que no dejaba de poner obstáculos, es la siguiente película de Fellini, *I vitelloni/Los inútiles* (1953). Cuando en mayo de 1956<sup>10</sup>, la película es sometida al examen de la Comisión Superior, resulta impresionante la cantidad de cortes que se querían aplicar. Se pide que sean eliminadas *siete* escenas<sup>11</sup>, entre las cuales naturalmente hay algunas consideradas demasiado audaces para el reclamo sexual (bailarinas “semidesnudas”, bailarinas que intercambian besos “con los chicos en el café”, la “insinuación vergonzosa” - es decir, la velada alusión homosexual en el coloquio entre Leopoldo [Trieste] y un viejo actor que finge estar interesado por sus escritos); pero resulta bastante curioso que las tijeras quieran cargarse también el gesto público (el “corte de mangas”) que, a modo de burla, Alberto Sordi dirige a un grupo de trabajadores: los censores están

---

<sup>9</sup> “El jeque blanco”, *ABC Cultural*, 6.1.1986.

<sup>10</sup> Alcalá de Henares, Archivo General de la Administración, expediente 36/03552. Ministerio de Información y Turismo, tres sesiones: 28 mayo de 1956; 2 julio y 16 julio de 1956, *Los zánganos*.

<sup>11</sup> Rollo 7: suprimir las escenas de fusiones pasionales en el piso superior del teatro (debe suprimirse por ello integralmente la escena 44 del guión de doblaje). Suprimir la frase de Olga a su hermano: “Y sienta la cabeza, Alberto”.

Rollo 8: la reacción de repulsa de Giulia ante la desvergüenza de Fausto debe ser tajante y muy expresiva en el diálogo. (Escena 48 del guión).

Rollo 10: Suprimir totalmente la actuación de coristas semidesnudas en el escenario.

Rollo 11: Suprimir las escenas de besos de las coristas con los chicos en el café mientras Leopoldo lee la comedia al comendador. Suprimir la insinuación vergonzosa de éste con Leopoldo (escena 71 del guión).

Rollo 12: Suprimir la escena de Fausto despidiéndose de una mujer en la cama.

Rollo 13: sustituir las palabras de Moraldo “Tú no te matarías. Eres un cobarde” por “qué solución más ejemplar, ¿ese es el remedio que se te ocurre? U otras análogas.

Rollo 14: Suprimir el “corte de manga” de Alberto dirigido a los obreros, sustituyéndolo por alguna frase ofensiva que produzca la reacción de aquellos”.

Y aparte, la conveniencia de encontrar un título más expresivo.

escandalizados por el gesto vulgar, y piden que se sustituya por “alguna frase ofensiva que produzca la reacción de aquellos”. Están molestos también por el título, y sugieren buscar uno “más expresivo”. También sería necesario comprender qué concepto tienen los censores de la expresividad. Una expresividad que tuviera que adecuarse a la voluntad de las autoridades estaría en verdad falseada. El título de la película que se ve escrito en la documentación de la censura es *Los zánganos*, palabra que tiene el significado justamente de una persona vagabunda y ociosa, que no quiere trabajar, pero que no puede permitírselo y busca por todos los medios lograr sobrevivir, no precisamente gracias a sus propias fuerzas. Pero quizás *vitelloni* tiene un significado mucho más amplio, en cuanto que los personajes de la película no se paran únicamente en su vida ociosa; son personajes que, refugiándose en el “provincianismo”, hacen “chiquilladas” peligrosas. Además de esto, los *vitelloni* de la película son personas que, desde el punto de vista económico, pueden permitirse el lujo de no trabajar, mientras un *zángano* propiamente dicho es un pobre de partida. Y asimismo, de manera extraña, el título utilizado muchos años después para su estreno en las salas, resulta todavía más insulso y soso: *Los inútiles*. Con este título se pierde cualquier matiz de ociosidad, de alegre provincianismo, de *escamotages* para la supervivencia.

En la siguiente sesión de la Comisión de Censura celebrada en julio, los comentarios son cada vez más negativos: el censor Don José María Sánchez Silva, utiliza la expresión desdeñosa “han logrado una porquería sin motivo”; un censor, del cual no se entiende el nombre, la considera una película “Grosera, deprimente, esfuerzo de acercarse a una realidad que más vale

ignorar”, y exclama de una manera casi indignada “¡Qué hombres!” y se pregunta “Pero, ¿son hombres?”. El juicio que incluye un largo examen (que dura cerca de tres meses) es verdaderamente un síntoma de la cerrazón mental, es decir, de la incompreensión fundamental del arte, dominante en las comisiones de censura. El permiso de “importación” de la película es denegado “por unanimidad” por el siguiente motivo: “Terminantemente prohibido por el contenido descarado y violento en que se ha recreado el director de la película”. En suma, el aburrimiento, la frustración y el ocio improductivo no forman parte de este mundo; y el artista debe representar siempre a una humanidad alegre y satisfecha, inmersa plácidamente en presuntos “valores” perennes (“Dios, patria, familia”). El permiso se acordará solo muchos años después (mayo de 1963), y la proyección se verá limitada a los “cineclubs de mayores de veintiún años”; al circuito comercial la película no llegará hasta 1968, quince años después de su estreno en Italia.

En 1960 *I vitelloni/Los inútiles* tomó parte (junto a *Luci del varietà*) en un festival promovido por el Instituto Italiano de Cultura, y en aquella ocasión apareció una crítica en una de las revistas cinematográficas españolas más importantes, “Film Ideal”, en la que se hace de ella un profundo examen. Se decía de manera aguda que en *I vitelloni* estaba todo cuanto hacía falta para calificarla como un “magistral testimonio social neorrealista”: “Todo - se precisaba inmediatamente después—, salvo que se hunde en las raíces del alma de cada uno; todo, salvo que la crisis de conciencia de Moraldo [el único de los personajes que al final se va a Roma, precisamente como el joven Fellini] nos introduce en los horizontes que, en sus películas posteriores, Fellini nos hará



recorrer”. Por eso, concluía, no puede decirse que fuera representativa únicamente del neorrealismo (aunque se situara en esa época histórica), sino que era también una manifestación evidente del «felinismo». La película no indicaba “soluciones sociales”, pero se situaba en el plano de una “redención espiritual”: lo que inducía al crítico a percibir en Fellini un “gran artista cristiano de nuestro tiempo”<sup>12</sup>. Afirmación comprometida que chocaba, de un modo demasiado evidente, con la posición adoptada por la censura. No pocos críticos consideran *I vitelloni* un precedente en el que se inspiró Juan Antonio Bardem para su *Calle Mayor*, coincidiendo, no obstante, en atribuir a este último una “carga ferozmente satírica”, y en atribuir a la película de Fellini “un tono más bien descriptivo y poético”<sup>13</sup>. Casi todos lamentan que la película se haya podido ver solo después de tantos años de su estreno, pero mantienen en general que “el tiempo transcurrido afecta a la película únicamente en aspectos secundarios”<sup>14</sup> (como el vestuario o el paisaje urbano transformado). Por supuesto, a los ojos de los españoles, la película debe de suscitar un efecto de anacronismo histórico. A finales de los años 60, Fellini es ya un maestro confirmado y reconocido en la esfera internacional. Lo que explica el tono positivo, a veces abiertamente elogioso de casi todas las críticas (por lo menos de las que hemos podido localizar). Se pone en evidencia la “maestría de su realizador” y “su fuerza expresiva”<sup>15</sup>, se define la película como “una

---

<sup>12</sup> García Escudero, José María, “I vitelloni”, *Film Ideal*, 46, abril de 1960.

Un crítico que hablará de la película en años más próximos a los nuestros (Latorre, José María, “Los inútiles”, *Dirigido por*, 311, abril de 2002, pp.56-59), adoptará una expresión de evidente oxímoron, para dar una definición estilística de Fellini: “neorrealismo fantástico”.

<sup>13</sup> Véase P., M., “I vitelloni”, *La Vanguardia Española*, 26.6.1969.

<sup>14</sup> Ibídem, “Resiste al paso del tiempo”, sostiene Guillermo Sánchez, “I vitelloni”, *El Noticiero Universal*, 23.6.1969.

<sup>15</sup> Harpo, “I Vitelloni”, *ABC*, 18.9.1968.

espléndida pintura de tipos y una ambientación provinciana irreprochable.”<sup>16</sup> De sus personajes humanos se dice que son “más vistos con piedad que con sarcasmo” y al director se le reconocen “cualidades propias de un sólido narrador”<sup>17</sup>. Incluso quien habla de un Fellini “todavía en fase de transición, o mejor, afianzamiento”, y pone de relieve “alguna inseguridad en cuanto a la traslación idea-imagen”, reconoce que la película (a diferencia de la de Bardem) “no es tanto un film crítico como una simple evocación o una reconstrucción en general poética”: habiendo sido “él mismo”, Fellini, “un poco «vitelloni»”. Resulta bastante curioso que la única voz verdaderamente disonante del coral aprecio positivo se tome (por así decirlo, y simplificando en aras de la brevedad) desde un punto de vista de “izquierdas”, en el sentido de que, después de haber definido la película como “inmadura”, tacha al cine de Fellini de “acercarse peligrosamente al psicologismo abstracto”, y de crear personajes (como los de *I vitelloni*) “desligados de toda realidad ambiental, [...] puramente metafísicos” sin ninguna “conexión real con la circunstancia en la que viven”. Una crítica, en suma, hecha desde un punto de vista “realista”, en nombre de una concepción que haría de la obra de arte un “reflejo” de la realidad (de origen, podríamos decir, “marxista”). De aquí que también se califique a Fellini de “hombre contradictorio, ambiguo, dedicado hoy a hacer de sí mismo un «show», [...] consagrado a la adoración del surrealismo”<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> Bizzarro, Juan. D., “Los inútiles (I vitelloni)”, *El Alcázar*, 21.9.1968.

<sup>17</sup> Cebollada, Pascual, , “I vitelloni”, *Ya*, 24.9.1968.

<sup>18</sup> Ll., F., “Los inútiles”, *Nuestro Cine*, 80, octubre de 1968.

### **3.1.5 *La strada* (1954), a los ojos de la censura, sin nada que enseñar**

*La strada* (1954), a juzgar por la documentación que ha llegado hasta nosotros, suscitó en la Comisión valoraciones generalmente negativas<sup>19</sup>. Algunos considerando la película como “insulsa en todos los aspectos” y “desagradable y triste”, sin “nada aleccionador”; otros señalando el “excesivo realismo y miseria material”, otros incluso juzgando “absolutamente extraordinarias” la realización y la interpretación, pero lamentando que se presentaran “como en gran parte del cine italiano moderno, las facetas más negras y desconsoladoras de la vida humana”). No faltaba quien apuntaba con el índice hacia la figura “salvaje” de Zampanò y caracterizaba a la pura, ingenua y extravagante Gelsomina como una “pobre de espíritu”, “una joven deficiente mental” o “una pobre loca”, alejándose así del verdadero sentido de la película. Había finalmente quien encontraba en la película la influencia de Charlot, pero bajo el aspecto de “pretensiones filmicas” por parte del director. A pesar de la insatisfacción general de los censores, la película no encontró obstáculos, y consiguió bastante pronto (1957) la autorización para ser estrenada en las salas.

Predomina en la crítica española una valoración positiva de la *Carretera*, con juicios a menudo muy halagadores: “una película excelente”, dirigida por Fellini con “vigor y grandeza”<sup>20</sup>; una “obra maestra”<sup>21</sup>, una obra en la cual se

---

<sup>19</sup> Alcalá de Henares, Archivo General de la Administración, expediente 36/03581. Ministerio de Información y Turismo, sesión 11 enero de 1957, *La carretera*.

<sup>20</sup> “La strada”, *Gran Mundo*, 21 abril de 1957.

<sup>21</sup> “La strada. Formidable película italiana que presentará Difesa”, *La Actualidad Española*, 273, marzo de 1957.

respira “una poesía infinita, un hálito poderosísimo de ternura, de amor por las criaturas humanas”<sup>22</sup>; un film “excepcional, un auténtico drama de Almas que merece situarse entre las grandes obras de la historia del cine y que basta para colocar a su director entre los más capaces del momento presente”<sup>23</sup>. En una reseña, por el contrario, que definía la película como “Perfecta por el contenido y por la forma”, la estatura de Fellini es valorada en el conjunto de la historia del cine: “¡entre los creadores más importantes del cine de todos los tiempos!”<sup>24</sup>. De las pocas voces negativas haremos una alusión que trata de otras dos cuestiones planteadas en un número significativo de reseñas. Se repite con frecuencia la evocación de Chaplin, y hay quien define a Giulietta Masina (como ya comentado un poco antes) como un “Charlot femenino” en su interpretación (“excepcional tarea interpretativa”) de Gelsomina (“una de las mayores intérpretes del cine actual”)<sup>25</sup>. El crítico de la *Revista de Actualidades, Artes y Letras* de septiembre-octubre de 1957 mantiene, sin embargo, que hay una diferencia de fondo entre Chaplin y Fellini: los personajes del primero, “los vagabundos, los eternos inadaptados” huirían de la sociedad “como de la peor de las calamidades” (“Buscan la libertad a través del prisma de la amargura”); los de Fellini, por el contrario, desearían

---

<sup>22</sup> “La strada”, *Revista de actualidades, artes y letras*, 285, setiembre-octubre de 1957.

<sup>23</sup> De Lasa, Juan Francesco, ““La strada” de Fellini”, *Revista de actualidades, artes y letras*, 272, junio-julio de 1957.

<sup>24</sup> “Una de las grandes películas de todos los tiempos”, *Ya* 27.4.1957.

<sup>25</sup> Véase la recensión de Ruiz, Jesús “La strada”, *El Correo catalán*, 29 septiembre de 1957; la de Herreros, Enrique G., “La strada en los cines Pompeya y Palace”, *El Alcázar*, 23.4.1957; y la ya señalada recensión en *La Prensa* del 20 septiembre de 1957 (según la cual, “Algunas de las situaciones planteadas, por su fuerza emotiva, por su poesía, por su placidez y dulzura, recuerdan a “Luces de la ciudad”, la inolvidable película de Chaplin”). A un crítico, el ya señalado Juan Francesco De Lasa, es también el “leit-motiv” de la música de Nino Rota (además del personaje de Gelsomina) que parece “extraído de la banda sonora de un film de Chaplin”. Una positiva valoración de la música de Rota (“complemento sonoro de imágenes audibles que entrelazan la acción, los sentimientos y las emociones, y hacen que el espectador se sienta más apasionado hacia el film, las criaturas que le presenta y el ambiente que le está recreando”) se lee en una posterior crítica de Carlos Losada, *Cine Studio*, 107, marzo de 1992; así como en la de Ernesto Foye, “La strada”, *El Noticiero Universal*, 20.9.1957.

“reintegrarse a la sociedad”, “contarse entre sus afiliados”. No coinciden las opiniones acerca de la pertenencia o no de la película al filón del “neorrealismo”. Hay quien —como el crítico de la revista catalana de inspiración cristiana *El Ciervo*— atribuye a Fellini una revitalización del “neorrealismo, un tanto debilitado”, descubriendo, entre otras cosas, en su obra “una clara intención religiosa, y podríamos añadir cristiana”; pero mantiene al mismo tiempo (he aquí una de las pocas críticas negativas aparecidas) que ni *La strada* ni *Il bidone* “tienen la *fuera colectiva* y el *contenido social*” de una película de Vittorio de Sica, *Milagro en Milán* y *Ladrón de bicicletas*<sup>26</sup>. Y coincide el crítico anónimo, ya citado, de la “Prensa”: “una película que entra de lleno en el llamado cine neorrealista”. A otros, por el contrario, les parece que la película, “una obra singular”, “no es neorrealismo ni es ninguno de los géneros o estilos que conocemos” (“su clasificación resulta difícil”<sup>27</sup>). Eduardo Ducay, una de las pocas voces negativas de la película, habla de “juego poético abstracto y contradictorio” y de personajes que están muy lejos de la realidad, que “van perdiendo carne para convertirse en muñecos de guiñol (marionetas)”, y prefiere adscribirlo a un estilo “neosurrealista”<sup>28</sup>. La mayor parte de los críticos, sin embargo, se inclina por hablar de realismo “distinto, personal, poético”<sup>29</sup>; o de

---

<sup>26</sup> Comin A. C. “Invitación a Fellini”, *El Ciervo*, 59, noviembre de 1957. En la crítica cit. de Losada, la comparación con el film probablemente más notorio de De Sica no es en detrimento de la *Strada*, definida como “la película más trascendental del moderno cine italiano desde *Ladrón de bicicletas*”.

<sup>27</sup> Buceador, “La strada”, *Otro Cine*, 29, noviembre-diciembre de 1957.

<sup>28</sup> Ducay, Eduardo, El “caso” Fellini y “La Strada”, *Ínsula*, 125, abril 1957. Ducay se apoya en la autoridad del crítico italiano Guido Aristarco, que hablaba de consonancia con el cine de Fellini del “italiano medio, con su posición acritica y apolítica” (acusación tachada de sectarismo ideológico, al que hemos hecho referencia reconstruyendo la obra de Fellini).

<sup>29</sup> Bruno, “Giulietta Masina, fabulosa protagonista de “La strada”, Oscar 1956”, *Primer Plan*, 861, abril de 1957.

neorrealismo que Fellini enriquece “con abundantes elementos propios”<sup>30</sup>; o incluso de película neorrealista, en la cual el director de Rímini “marca la huella de su personalidad”<sup>31</sup>. Nos parece que da en el clavo precisamente el crítico anónimo que subrayaba la capacidad de Fellini de “elevar la simple realidad a un plano de superior expresión artística”<sup>32</sup>. En esto coincidía también Tello Gómez, que hablaba de “la coordinación de la realidad, e incluso la realidad de todos los días, con el irrealismo de la poesía”, pero curiosamente se equivocaba en el sentido y el alcance histórico-cultural del neorrealismo italiano, definiéndolo como “fruto amargo de la derrota de un país y de la flaqueza moral de los vencidos”<sup>33</sup>. Como si esa manera de hacer cine no se hubiese injertado en aquel movimiento de lucha armada contra el fascismo/nazismo, la *Resistencia*, que —aun habiendo involucrado a una minoría del pueblo italiano— ha sido considerado justamente por la historiografía como el *Nuevo «Risorgimento»*, en suma, el rescate ético-político de un país que, desde la dictadura, se había precipitado en la tragedia de una guerra perdida de manera desastrosa.

### **3.1.6 *Il bidone* (1955) en España con el título moralizador *Almas sin conciencia***

Se necesitaron algunos meses para que *Il bidone* (estrenada en España con el título *Almas sin conciencia*: al parecer evidentemente antipedagógica y nociva la metáfora que expresaba el timo, fue impuesto un título que indicaba por sí

---

<sup>30</sup> Cfr., la ya citada recensión di Jesús Ruiz.

<sup>31</sup> Sánchez Alfonso, “Cine en la carretera”, *Informaciones*, 20.4.1957.

<sup>32</sup> Cfr., “La strada”, *La Hoja del lunes*, 22.4.1957.

<sup>33</sup> Gómez, Tello “La strada”, *Primer plano*, 863, abril de 1957.

mismo una reprobación moral), consiguiera el visto bueno de la censura<sup>34</sup>: previa supresión de algunas escenas consideradas demasiado picantes y de una “irreverente” (la bendición del falso cura al esqueleto con el presunto tesoro al lado). Cuando apareció en las salas españolas (antes que *La strada*), la película obtuvo una aprobación casi general (la cautela es debida a la posibilidad de que se nos hayan escapado otras críticas). Saludando/ Celebrando la conclusión del “tríptico ya famoso” (con *I vitelloni* y *La strada*) y calificándolo como el “acontecimiento más importante” en la cinematografía italiana “desde las primeras películas” de Vittorio de Sica, José Palau habla de “mundo de Fellini” y, por tanto, de un espacio fantástico peculiar, plagado de una compleja originalidad, en el cual *Almas sin conciencia* se presenta “como su obra maestra”<sup>35</sup>. Otro crítico elogia la “nitidez” de las imágenes y el “personal estilo” de “uno de los directores más atractivos del cine moderno”; recuerda la “acusada filiación católica” de Fellini, y pone de relieve la influencia en él de las Sagradas Escrituras, una “cierta preocupación espiritual por la «noche oscura del alma»”; y concluye - y es una nota de moralismo burdo, muy alejado del sentir del director de Rímini - reconociendo a la película y a toda la obra de Fellini “una gran nobleza, que destaca aún más en este cine moderno tan enzarzado entre los valores negativos del ser humano”<sup>36</sup>. De “dominio” de la “técnica” y de “maestría indiscutible” del director hablan dos críticos que coinciden también en adscribir la película al filón realista: si Gómez Mesa subraya de ella el realismo “auténtico”, Rodrigo

---

<sup>34</sup> Alcalá de Henares, Archivo General de la Administración, expediente 36/03582. Ministerio de Información y Turismo, sesión del 14 de noviembre de 1956, *Almas sin conciencia*.

<sup>35</sup> Palau, José, “Almas sin conciencia”, *Destino*, 1.013, enero de 1957.

<sup>36</sup> Sánchez, Alfonso “Almas sin conciencia”, *La Hoja del lunes*, 25.2.1957.

la define como “realista, profundamente realista”<sup>37</sup>. Otro crítico, a pesar de considerar la película como “típicamente representativa de un cine duro, amargo, tremendamente descarnado en la exposición de cuadros sociales de sombrías tintas acres”, advierte, sin embargo (en nuestra opinión, acertadamente) que el realismo practicado por Fellini “tiene mucho de literario y convencional en su elaboración” (es decir, plasmado - si entendemos bien - y filtrado por su capacidad visionaria)<sup>38</sup>. Más tarde, dos reseñas revelarán quizás mejor el personalísimo realismo del director. La primera - que, entre otras cosas, lamentaba que la censura franquista hubiese “desfigurado bastante la película con cortes, cambios de diálogo” y le hubiese impuesto un título “para acentuar, cual nueva inquisición, el sentido cristiano del relato” - ponía en evidencia el componente autobiográfico (observando que “los estafadores” eran “los vitelloni envejecidos”), e incidía en “un cierto clima fantástico”<sup>39</sup>. La otra sostenía que en *Il bidone* había “una relación crítica” muy “aguda en la realidad italiana de la posguerra” y volvía a entrar en una vieja polémica con los que no habían comprendido el alcance de la película: y objeto de su acusación eran tanto “los católicos” como “los comisarios del aristarquismo (refiriéndose obviamente al crítico marxista italiano Guido Aristarco), más atentos a discutir nociones tan viejas como la fidelidad o la traición a la causa neorrealista.”<sup>40</sup>

---

<sup>37</sup> Cfr. Gómez Mesa, Luis, “Almas sin conciencia”. Veracidad en los personajes y en la ambientación de un dramático relato actual”, *Arriba*, 23.2.1957; y Rodrigo, Pedro, “Almas sin conciencia en el Palacio de la Prensa”, *Madrid*, 23.2.1957.

<sup>38</sup> Foye, Ernesto, “Almas sin conciencia”, *El Noticiero Universal*, 6.7.1957.

<sup>39</sup> Vanagloria, “Il Bidone, de Fedrico Fellini”, *Cartellera Turia*, 827, diciembre de 1979.

<sup>40</sup> *Los estafadores*, “Dirigido Por”, 283, octubre de 1999.



### **3.1.7 *Le notti di Cabiria/Las noches de Cabiria*, (1957): la consagración de Giulietta Masina (Gelsomina, Cabiria, Charlot)**

No encontró ningún obstáculo en las comisiones de censura<sup>41</sup> *Las noches de Cabiria* (1957), que pudo llegar rápidamente (abril 1958) a las salas de cine, “autorizada para todos los públicos sin adaptaciones”. Debió de jugar a su favor el hecho de que entre la crítica se había difundido la convicción de que se trataba “sin discusión del film más cristiano de Fellini”; el crítico de la revista católica “Film Ideal”<sup>42</sup> reconocía a la película “un profundo contenido” tanto “social” como “espiritualista”, por la capacidad que tenía de sacar al espectador de lo “cotidiano” y llevarlo a lo “trascendente”<sup>43</sup>. El crítico de otra revista de inspiración cristiana, “El Ciervo”, afirmaba que la pareja Fellini-Masina estaba “realizando en el terreno cinematográfico una aportación semejante a la que han hecho en el campo de la novela Mauriac, Bernanos o Green”: “es el matrimonio Fellini – añadía - el que está elevando el neorrealismo italiano a una altura insospechada”<sup>44</sup>.

La crítica española parece de acuerdo en calificar lo de Fellini como un “realismo espiritual”<sup>45</sup>, o como una “inteligente mezcla de realismo y poesía”<sup>46</sup>.

Jesús Ruiz hace del director de Rimini “el creador de un realismo poético, hasta ahora inédito en el lenguaje cinematográfico”: “su mundo es un universo

---

<sup>41</sup> Alcalá de Henares, Archivo General de la Administración, expediente 36/03627. Ministerio de Información y Turismo, sesión del 17 de abril de 1958, *Las noches de Cabiria*.

<sup>42</sup> Revista profundamente católica, cuyo título se inspira en dos discursos en los que Pío XII, el 21 de julio y el 28 de octubre de 1955 había llamado la atención sobre el “poder casi mágico”, “prodigio”, “espectáculo palpitante”, “hechizo” del séptimo arte, para acabar apelando a la necesidad del “Film ideal”.

<sup>43</sup> L. P., M. G., “Nada más que la verdad “Las noches de Cabiria”, *Film Ideal*, 19, mayo de 1958.

<sup>44</sup> Comin, Alfonso Carlos, “Las noches de Cabiria”, *El Ciervo*, 65, mayo de 1958.

<sup>45</sup> Esta misma expresión es adoptada por Palau José, “Fellini y “Las noches de Cabiria”, *Destino*, 1.078, abril de 1958; Foye Ernesto, “Las noches de Cabiria”, *El Noticiero Universal*, 12.4.1958.

<sup>46</sup> Sigfrid, “Las noches de Cabiria”, *Cartelera Turia*, 989, enero de 1983.

peculiar, hecho de míseros, que no acusan, sino que solicitan caridad”; y cita una afirmación del mismo Fellini, según la cual “cuando se dice que el verismo es social, se le pone límite. El hombre no es solo una criatura social, sino un ser de creación divina”<sup>47</sup>. Vuelve la analogía Masina-Chaplin, o mejor Gelsomina (Cabiria-Charlot), porque Giulietta, en los personajes que interpreta, es un “Charlot con faldas”<sup>48</sup>. Y es precisamente la interpretación de Masina el centro de los elogios sin reservas (si exceptuamos una sola voz discordante, de la cual haremos mención más tarde), “prodigio de expresión [...] logra en el papel de “Cabiria” una creación genial”<sup>49</sup>; “una interpretación extraordinaria, con secuencias enteras de antología”<sup>50</sup>; “la pequeña Giulietta es una de las más grandes actrices que el cine ha conocido”<sup>51</sup>. Se podría continuar en esta impresionante escala “in crescendo” de valoraciones halagadoras, pero no se añadiría nada nuevo. Vale la pena, sin embargo, registrar la voz discordante de Eduardo Ducay: el cual, aun reconociendo que Masina es una “actriz de una personalidad nada común”, le atribuía, sin embargo, “recursos muy limitados”; por lo que concluía: “No creemos que, apartada de su papel (idéntico aquí en todo lo que creó en *La strada*), [...] fuera capaz de hacer gran cosa”. Parcialmente limitativa resultaba también su valoración de la dirección: “Si Fellini no hubiese ignorado ciertos problemas, o aspectos de otros, su obra tendría seguramente una mayor precisión”. La argumentación era, a decir verdad, un poco nebulosa, pero quizás era el eco del relieve que daba al cine de

---

<sup>47</sup> Ruiz, Jesús, “Las noches de Cabiria”, *El Correo Catalán*, 13.4.1958.

<sup>48</sup> Cfr. “Giulietta Masina, “Charlot con faldas””, *Arriba*, 15.4.1958; y Sánchez, Alfonso, “Un raro milagro de arte: Las noches de Cabiria”, *Informaciones*, 17.4.1958.

<sup>49</sup> “Las noches de Cabiria, otra creación genial de Giulietta Masina”, *Fotogramas*, 488, abril de 1958.

<sup>50</sup> “Le notti di Cabiria”, *Revista Internacional de cine*, 30, octubre-diciembre de 1957, pp. 45-46.

<sup>51</sup> “Fulgurante historial de Giulietta Masina”, *Arriba*, 16.4.1958.

Fellini la escuela marxista de Guido Aristarco. Ducay concluía por otra parte, con singular oscilación, que *Le notti di Cabiria/Las noches de Cabiria*, “una nueva manifestación de una personalidad poderosa y singular”, era “sin duda, un film muy importante”.<sup>52</sup>

Respecto a la acogida positiva en España de *Le notti di Cabiria/Las noches de Cabiria*, creo que es importante recordar también aquellos dos viajes que Fellini hizo a España (Fellini vino a España únicamente en tres ocasiones), precisamente para recoger los premios obtenidos por la película. En el Festival de San Sebastián, Giulietta Masina consiguió el premio a la mejor actriz, y la película tuvo también el reconocimiento como película más adecuada para cineclubs<sup>53</sup>; en Madrid, *Le notti di Cabiria/La noches de Cabiria* obtuvo el premio de la revista *Triunfo* a la mejor película.<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup> Eduardo, Ducay, “Otra obra de Fellini”, *Ínsula*, 133, diciembre de 1957.

<sup>53</sup> El primer viaje que Fellini hizo a España data de 1957. A través de los documentos que nos han llegado, nos enteramos de que el viaje se produjo con ocasión del V Festival de San Sebastián, que se celebró entre el 21 y el 28 de julio de 1957. Según la reconstrucción de José Luis Tuduri, Italia envió al Festival dos películas, una de Dino Risi, *Sabella*, y la otra, *L'oceano ci chiama*, de Giovanni Riccardi y Giorgio Ferroni; se trataba, pues, de una participación verdaderamente mediocre. La distribuidora española Cifesa se afanó para conseguir para la clausura del Festival, y fuera de concurso, la película *Le notti di Cabiria/Las noches de Cabiria*, con la presencia de Federico Fellini. Cifesa aspiraba a aprovechar el éxito que la película había obtenido en Cannes, éxito que, al parecer, evitaría riesgos comerciales: “Cifesa hizo todas las gestiones y pagó los gastos que supuso el viaje de Fellini hasta San Sebastián - su estancia de dos días en el hotel estuvo a cargo del Festival - mientras que la organización del Certamen garantizaba una gran difusión por la visita de Fellini y publicidad encubierta sobre la película.” [Tuduri, José Luis, *San Sebastián: un festival, una historia, (1953-1966)*, Filmoteca Vasca San Sebastián. 1989. p.77]

Cifesa había traído a Fellini a San Sebastián, pero a condición de que otra película italiana, la de Dino Risi (adquirida por la misma distribuidora para que se estrenara en España) ganase un premio importante (y efectivamente, con gran escándalo y protestas la película ganó la *Concha de oro*).

Pero el premio no oficial, que llevaba el nombre de Zulueta, director del festival en ese momento, a la mejor interpretación femenina se lo concedieron a Giulietta Masina por *Le notti di Cabiria/ las noches de Cabiria* (el premio fue recogido por Fellini, estando Giulietta Masina ausente por motivos de salud). También el premio del cine club San Sebastián a la película más adecuada para cine club se lo dieron a *Le notti di Cabiria*.

Al final de la entrega de los premios, el director del festival, con consenso unánime de todo el Comité Ejecutivo, premió con una *Concha de plata* a Federico Fellini: “como reconocimiento a su obra cinematográfica y por su atención al participar en el Festival de San Sebastián” [Tuduri, José Luis, *San Sebastián: un festival, una historia, (1953-1966)*, cit., p.83. La Federación Nacional de cine-clubs concedió, en el Festival de San Sebastián del 7-16 junio de 1963, otro

premio no oficial a *Otto e mezzo/Ocho y medio* de Federico Fellini. (cfr. Tuduri, *San Sebastián: un festival, una historia, (1953-1966)*, cit., p. 202). En el 1983 el Festival de San Sebastián fue inaugurado con la proyección de *E la nave va*, (Cfr. *Donostiako Nasioarteko Zinemaldia 40 urte años Festival Internacional de cine de Dañosita- San Sebastián 1953-1992*.)].

Según la crónica aparecida en *Fotogramas*, Fellini fue recibido con un gran aplauso antes de que *Le notti di Cabiria/Las noches de Cabiria* fuese presentada al público. [Andresco, Victor, *El Festival Internacional del Cine de San Sebastián concede los premios*, “Fotogramas”, 453, agosto de 1957. ]

Lo que parece demostrar que Fellini gozaba en España de una cierta popularidad, provocada probablemente por la reciente proyección de *La strada*, que llegó a España con tres años de retraso. Confirmaba Alfonso Sánchez, otro cronista: “la ovación más grande de la velada la recogió Federico Fellini, director de la película y marido de la actriz. El propio Fellini llegó para presentar *Las noches de Cabiria*. Excusó la ausencia de su mujer, ligeramente enferma. Debemos creerlo, porque la magnífica Giulietta Masina nos ha reiterado su deseo de venir a España, aunque ella no tiene necesidad de viajar para hacer una película. [...] El certamen tuvo un final clásico con proyección solemne de *Las noches de Cabiria*. Los italianos saben arropar bien sus desplazamientos”[Sánchez, Alfonso, *El jurado concedió la “Concha de oro” a la película “Non Saveria” (italiana). Federico Fellini acudió a la presentación de su obra Las noches de Cabiria*”, “Informaciones”, 29.7.1957. La noticia de la entrega del premio a Federico Fellini, en lugar de su mujer, se encuentra en *Donostiako Nasioarteko Zinemaldia 40 urte años Festival Internacional de Cine de Dañosita- San Sebastián 1953-1992*, y en *La más estruendosa ovación del festival para Fellini por su Film, fuera de concurso “Notti di Cabiria”, “Triunfo”, 598*, julio de 1957]. Comento esto último, que revela quizás un poco de pena por la escasa probabilidad, en esa época, de que los españoles pudieran obtener premios en festivales extranjeros tan fácilmente.

<sup>54</sup> Fellini fue a Madrid con Giulietta Masina para recibir el premio de la revista *Triunfo* por *Le notti di Cabiria*. [ La revista *Triunfo* nace en Valencia en 1946. Desde el primer número tanto el cine, como el teatro, fueron los temas preferiblemente tratados. De Valencia, para obtener un reconocimiento nacional se mudó a Madrid, donde en el 1948 empezó el *certamen cinematográfico* de “los mejores de *Triunfo*”. Siempre en contraste al franquismo, en origen semanal cinematográfico, luego pasó a la información general y poco después se ocupó también de política, “fue una singular obra colectiva que reunió a un equipo excepcional de periodistas, paradigma profesional de la segunda mitad del siglo XX” (José Ángel Ezcurra director de la revista, en un artículo publicado en *El País*, el 27 de noviembre de 2006)]

La revista *Triunfo*, que siempre se había ocupado del cine de una manera profunda, en 1948 empezó a celebrar el “certamen cinematográfico” de “Los Mejores de *Triunfo*”, un concurso anual que concedía premios a las películas y a los actores elegidos por los lectores. Los ganadores eran invitados para la entrega de estatuillas y se proyectaban películas incluso inéditas, previa petición a la Comisión de Censura. Y en los documentos de la censura se encuentra el testimonio de la solicitud hecha por la revista para que se pudiese proyectar la película *Le notti di Cabiria/Las noches de Cabiria*:

- 29 de noviembre 1957 la revista *Triunfo* en consideración de los premios que tendrán que ser entregados a Federico Fellini y Giulietta Masina, director y estrella extranjeros, ruega que la película cuya copia se halla en la Dirección General sea visionada para que la censura dé su conformidad sobre la proyección en la fiesta.
- 2 de diciembre 1957 la compañía industrial Film Española S.A. pide la autorización para que el día 6 se pueda proyectar la película pedida para la revista *Triunfo* en su fiesta anual de reparto de premios en el cine *Lope de Vega*, en versión original.

(La revista *Triunfo* solicitará ella misma la autorización)[ Alcalá de Henares, Archivo General de la Administración, expediente 36/03627 ]

En el artículo de la revista *Triunfo* acerca del certamen cinematográfico, se leía sobre la ovación que había recibido la película al finalizar, y se elogiaba a la “admirable” Giulietta que “en *Las noches de Cabiria* se encuentra con un personaje más rico en sustancia humana, infinitamente más evolucionado y desarrollado en matices, aunque con piruetas sobre la misma línea “charlotesca”, peligrosa ya para la actriz”. Este último comentario concluía haciendo una comparación entre el personaje de Cabiria y el de Gelsomina, encontrándose quizás involuntariamente con la opinión de la Comisión de Censura, según la cual Giulietta Masina en *La strada* interpretaba a una mujer aquejada de retardo mental y de locura (Masina no

---

interpreta, en nuestra opinión, a una loca o a una retrasada mental, sino que tiene toda la pureza y la ingenuidad de un alma todavía no corrompida por el mundo) y criticando a la actriz porque un personaje con tales características era “un papel fácil”. Pero es probable que el crítico quisiera elogiar la película que había ganado el premio *Triunfo* porque, en cualquier caso, el artículo es todo una exaltación de la película, con una retórica que raya a veces lo embarazoso. Consideraba que en la película puede distinguirse desde el principio a “los personajes que “son verdad” de los que nos llegan impregnados de un bello, pero ostensible baño de literatura”. Algo, en su opinión, aplicable no sólo a Fellini, sino a todo el cine italiano moderno “que ha venido al mundo en pañales de escritor”. Y añadía desconsolado: “Ojalá pudiéramos decir lo mismo del nuestro...”. Según el crítico, incluso “los defectos vienen regidos por una inteligencia y una sensibilidad superiores, montados sobre una idea, y sobre todo, propulsados, puestos en marcha, por un gran corazón”, para subrayar la propensión de Fellini por las almas desgraciadas y la gran compasión que sentía por ellas. Recordaba además que la película había obtenido una “distinción” de la Oficina Católica Internacional del Cine, probablemente porque había apreciado el sentimiento-virtud que había inspirado a Fellini, o sea, la caridad. Dudaba de que la película pudiera aparecer en España (pero se estrenó, como ya es sabido, sin problemas en abril de 1958), temiendo la prohibición de la censura. Pedía, en fin, para la película “la misma humanidad, la misma comprensión que volcó en ella su director de punta a cabo (de cabo a rabo)” [Jordan, “Un poco de amor para Cabiria”, *Triunfo*, 617, diciembre de 1957 ].

De este viaje para recibir el premio *Triunfo* encontramos la confirmación también en las palabras de Jordi Grau, que cuenta que, mientras estaba trabajando en una película de Sáenz de Heredia (*Diez fusiles esperan* (1959)), recibió la llamada de Fellini (los dos se conocían desde hacía poco tiempo) que le pedía ayuda como traductor en la conferencia de prensa que iba a celebrarse. Terminada la conferencia de prensa, se reunieron Berlanga con su mujer, la mujer de Grau y Piero Gherardi. Fellini invitó a todos a almorzar en un restaurante fuera de Madrid, donde se podían comer cosas típicas españolas como cordero y cochinillo. Grau hizo de guía durante todo el día, y fue entonces cuando se consolidó una amistad que duró hasta la muerte de Fellini.

Según Jordi Grau, Fellini, después de la entrega del premio en el Festival de San Sebastián, vino a España únicamente en dos ocasiones más. Y efectivamente esto se desprende de los documentos que poseemos. Un escaso número de veces, por tanto, y los motivos pueden entenderse fácilmente. Ante todo, la censura no permitía, más bien, a veces obstaculizaba el tránsito regular de sus películas, incluso infligiendo cortes a menudo muy vistosos. Es por eso por lo que se sentía mucho más seguro acompañado en las conferencias de prensa por alguien que supiera español: no quería que sus respuestas fuesen malinterpretadas. “Fellini -recuerda Kezich, su estudioso y biógrafo - estaba ofendido por la censura, no preocupado”. No soportaba “que metieran mano en sus películas”, y (hemos hecho alusión a esto) ha tratado de “defenderse de todos los modos posibles, incluso yendo a Génova a ver al cardenal Siri para mostrarle una película, *Le notti di Cabiria* (*Las noches de Cabiria*), de noche, para superar las dificultades del ministerio.” Y “le molestaba mucho el hecho de que *La dolce vita* hubiera sido prohibida en España y se hubiese proyectado más de veinte años después”. [Tullio Kezich, entrevista concedida a Stefania Miccolis, Roma, 19 de abril de 2008. ] A esto hay que añadir el carácter perezoso de Fellini para viajar, era bastante reacio a emprender viajes largos. Continúa diciendo Kezich: “tenía una atracción, una gran simpatía por España como país, por la vitalidad, por todas las manifestaciones, por las mujeres españolas, etc., pero, naturalmente, se mostraba muy contrario al régimen franquista. Casi no viajó a España, viajó poco a cualquier otro lugar, era un hombre que se movía poco porque, a fin de cuentas, estaba bien en su burbuja, estaba bien en Roma, en su oficina, Cinecittà, su casa, los tres restaurantes a los que solía ir de manera alterna, y la casa de Fregene en los meses de verano. No le gustaba salir de esta rueda, por eso se fue precisamente cuando tuvo que hacerlo...”

### **3.2 El Fellini de la madurez (1960-1965)**

En esta segunda etapa Fellini se separa del neorrealismo sumergiéndose en su mundo barroco, fantasioso, espectacular, incomprensible para muchos y criticado por no pocos. Sus películas provocan una revolución en el mundo cinematográfico, suscitan a veces sensacionales escándalos y obtienen reconocimientos mundiales. Se convierte en el director más aclamado y también el más odiado.

#### **3.2.1 *La dolce vita* (1960), el escándalo que se convierte en leyenda**

*La Dolce vita* tuvo que esperar veinte años para poder aparecer en las salas de cine españolas. Desde su primera valoración (26 de octubre de 1961), la Junta de Clasificación y Censura decidió de manera perentoria “prohibir su exhibición en todo el territorio nacional”, tanto en su versión integral como en posibles revisiones o versiones “reformadas”. Este largo periodo de penumbra de la película es en cierto sentido *emblemático*, muestra de las más auténticas intenciones de la censura en la sociedad humana. Acerca de ello existe un documento público muy prestigioso, en una sentencia emitida en la primavera de 1972 por la Sala Tercera del Tribunal Supremo. El Tribunal había sido llamado a pronunciarse por un recurso interpuesto dos años antes por la Cinesco (Cinematografía Española Sociedad Cooperativa ex Cifesa<sup>1</sup>), contra la “prohibición total de la exhibición de la cinta”, confirmado poco tiempo antes por el Ministerio de Información y Turismo. La sentencia reclamaba “la reiterada

---

<sup>1</sup> Casa de producción y distribución cinematográfica con sede en Valencia, creada en 1932, cierra en 1961. Importante durante la guerra civil, será considerada más bien de derecha.

prohibición a “Cifesa” de la exhibición y explotación comercial en España, incluso en salas especiales, de la mencionada película porque ya había sido examinada por la Censura, tanto en su versión íntegra como en su versión arreglada o reformada”. Prohibición dictada no por valoraciones artísticas, sino más bien debido a que en *La dolce vita* aparecía “un gran número de escenas y secuencias inaceptables [...] para el mantenimiento del orden moral en la sociedad española”; y se puntualizaba que “el concepto de orden moral” no se refería “a los valores éticos o morales que tienen las minorías, sino a la concepción media que de los valores morales tiene la sociedad nacional” (“los principios que forman la conciencia nacional”)<sup>2</sup>. *La dolce vita*, en suma —este es el veredicto emitido por el Tribunal Supremo al cabo de diez años desde la primera resolución de la censura—, contenía escenas ofensivas para la moral y el orden públicos: aquellos, naturalmente, vigentes en la sociedad española gobernada por la dictadura franquista. Tampoco ponía mínimamente en duda que los principios establecidos por la dictadura pudieran no corresponder al sentir de una parte más o menos grande de la sociedad civil; sentir, del resto, que muy difícilmente se habría podido notar, ya que faltaban todos los instrumentos para llevar a la práctica la libre manifestación del pensamiento de los ciudadanos individuales.

La dura clausura de las autoridades no experimentó el más leve rasguño por las muchas reseñas positivas de la película que aparecieron en la prensa española al

---

<sup>2</sup> Cfr. *Repertorio de jurisprudencia*, 1972, n° 1764. Alcalá de Henares, Archivo General de la Administración, expediente 36/03785. La Comisión de Censura se reúne dos veces, de lo que resulta en el expediente encontrado (desprovisto de todos los comentarios). Ministerio de Información y Turismo, sesión del 24 de octubre de 1961, y sesión del 24 de enero de 1962. *La dolce vita*.

estrenarse en Italia *La dolce vita*. En una “entrevista en exclusiva para España” recogida por el periodista italiano Giorgio Bocca, el mismo Fellini había advertido que la suya era “una película católica” que miraba a sus “personajes” con “piedad cristiana”<sup>3</sup>. Concepto sobre el cual el director volvía en otra declaración, negando “categóricamente” que su “visión del vicio” fuese “complaciente”; había que estar “ciego y sordo para no ver y oír el deseo de salvación que impregna toda la película [...] toda la película es una llamada al socorro”<sup>4</sup>. Era la línea interpretativa del cardenal Siri, que, como ya se ha dicho, daba más peso a la denuncia de una sociedad viciada de costumbres corruptas que a las escenas escandalosas de la corrupción. Cuando la película estaba todavía en periodo de elaboración, un cronista había condensado sus características de modo eficaz, utilizando una imagen de noble ascendencia literaria (que remitía quizás directamente a Balzac, pero que tenía un referente más antiguo en el *Decameron* de Boccaccio): “es un capítulo más en la «comedia humana» que nos va presentando este extraordinario artista”<sup>5</sup>. La expresión metafórica aparece también en un balance de tintes claros y oscuros, que hacía de *La dolce vita* “una película falsa con personajes auténticos”, en la cual la “profundidad de análisis” acompañaba a “convencionales sermoneos” y a “brotes de aburrimiento”. El crítico anónimo concluía que de todos modos se trataba de “una película para meditar”, que ofrecía “bastantes motivos de reflexión sobre la comedia humana de nuestro tiempo”<sup>6</sup>. Las valoraciones negativas, en cualquier

---

<sup>3</sup> Cfr. Fellini, Federico (entrevista de Giorgio Bocca), “También yo soy un pecador”, *Triunfo*, 734, marzo de 1960.

<sup>4</sup> Cfr. Mengin, Robert, ““La dolce vita”, lleva tras de sí la huella del escándalo”, *Cine Mundo*, 418, marzo de 1960.

<sup>5</sup> D’Acosta, Luciano, “Fellini comienza “La dolce vita””, *Fotogramas*, 540, abril de 1959.

<sup>6</sup> Cfr. “A medio programa, de las 16 películas proyectadas sólo tres presentan méritos para pasar al palmarés”, *Informaciones*, 16.5.1960.



caso muy duras, se refieren tanto al contenido como a la forma. Particularmente en el punto de mira está la imagen que da la película de los “vicios y aberraciones de la alta sociedad”, a través de escenas pecaminosas que procuran al espectador un “morboso placer”<sup>7</sup>. Otro crítico, del cual no tenemos el nombre, define como “repugnante” el espectáculo ofrecido especialmente por las “secuencias que transcurren entre la alta burguesía y la aristocracia” y que las presentan sometidas a la “corrupción”; añadiendo que “el mal, tal como se presenta en la película es despreciable, produce asco y disgusto”<sup>8</sup>. Desde el punto de vista formal, la película es tachada de “obra inconexa”, de aquella “unidad de construcción” que tenía *I vitelloni*, habiendo sido el director incapaz de “fusionar los diversos componentes en tanto que obra de arte”<sup>9</sup>. A Fellini alguno también le imputa una falta de “sobriedad” que lo habría llevado a construir en los personajes “una colección de monstruos de feria”, y asimismo que la película se le ha “escapado de las manos”; no solo porque tiene lugar la “repetición de una serie de temas” presentes ya en otras películas anteriores suyas: de modo que “el creador se copia a sí mismo”, y “cuando se pretende simplemente vivir de las rentas, el trabajo creador ha muerto”<sup>10</sup>.

Poco tiempo después, una reseña hecha posible gracias a una “proyección privada” provoca la opinión contraria: la película ha sido definida como “la obra de un maestro del cine” (“La cámara se mueve con extraordinario talento”) y, en cuanto al contenido, “por debajo de las más triviales apariencias, [...] una película ascética, obra de un moralista” (“muestra implacablemente la vacuidad,

---

<sup>7</sup> Aranda García, José Francisco, “Dos mundos en Cannes”, *Ínsula*, 166, septiembre de 1960.

<sup>8</sup> “La dolce vita”, *Revista internacional de cine*, 36-37, diciembre de 1960.

<sup>9</sup> Cfr. la citada recensión de José Francisco Aranda García.

<sup>10</sup> Cfr. Collar, Jorge, “Cannes, el XIII Festival Internacional del film. El último film de Fellini”, *Documentos cinematográficos*, 3, julio de 1960, p. 35.

el hastío, el incomprensible tedio de la dulce vida mientras está transcurriendo”)<sup>11</sup>.

“Nadie nos resarcirá de la pérdida de los veintiún años”, se leía en una reseña aparecida en 1981, año en el que, finalmente, se pudo proyectar *La dolce vita* en las salas de cine españolas. El crítico preveía que con el estreno de la película “se recuperaba una de las asignaturas pendientes” más importantes que teníamos en este país”, donde “eran más papistas que el propio Papa y se prohibió una película que había sido aceptada por la propia Iglesia romana”. “Finalmente, como en la novela de Dumas, veinte años después”, los españoles podían disfrutar de la “imaginación incontenible” de un director que había escrito “secuencias que han quedado como antológicas en la historia del cine”. El crítico recurría a otra referencia literaria para dar idea de la película hablando de “dantesca visión del mundo moderno”<sup>12</sup>; imagen ajustada, con tal de que se precise que no es el Dante preso de indignación hacia el pecado, sino el Dante que siente compasión por no pocos pecadores: la mirada de Fellini queriendo ser no de “denuncia”, sino de contemplación curiosa.

No faltaban, incluso en el periodo postfranquista, valoraciones, si no negativas, sí que disminuían el valor de la película, sobre todo en relación con su capacidad de resistir o no resistir el paso del tiempo (que es, dicho sea de paso, la piedra de toque para poder calificar o no cualquier obra de arte como “clásica”, válida incluso más allá del periodo histórico en el cual ha sido producida). La tesis de

---

<sup>11</sup> Marías, Julián, “El sabor de “La dolce vita””, *Gaceta ilustrada*, 336, marzo de 1963.

<sup>12</sup> Comas, Ángel, ““La dolce vita”, el film que escandalizó a los puritanos”, *El Noticiero universal*, 1.6.1981.

un crítico, que retomaba una afirmación de García Escudero (la persona que, como se ha tenido ocasión de decir, en pleno franquismo tuvo la actitud más abierta en el tema de la censura), fue que “el gran enemigo” de *La dolce vita* había sido “su leyenda”. O sea, que la película hubiese gozado de una “fama escandalosa” no tenía nada que ver con la realidad porque se trataba, en cambio, de un film “digno y pudoroso”. Así que, al ver la película, se había producido un “desencanto”, no habiendo “resistido el paso del tiempo”: su “estructura formal”, “entonces novedosa”, había “perdido ya el encanto de la originalidad”<sup>13</sup>. García Escudero recuerda en sus memorias que, a su pesar, no se pudo hacer nada por la película, y que el visionado de la misma habría provocado incluso convulsiones políticas: “Me imagino, si hubiese sido autorizada, la campaña que se habría desencadenado en contra: los púlpitos temblando de indignación. Por una película, ¿no nos habríamos jugado una política?”<sup>14</sup>. Los púlpitos, para quien no haya comprendido, son los exponentes de la religión católica.

### **3.2.2 *Boccaccio '70*, prohibido por ser “netamente erótico”, “pesadamente sensual”**

También *Boccaccio '70* y, consiguientemente, el episodio dirigido por Fellini, tuvo que esperar mucho tiempo (unos quince años) para llegar a las salas españolas. En dos reuniones celebradas en enero y marzo de 1963<sup>15</sup>, la Comisión de Censura se decantó unánimemente por la prohibición de la película porque,

---

<sup>13</sup> Urbez, Luis, “Con el peso de los años, “La dolce vita””, *Reseña de literatura arte y espectáculo*, 133, julio-agosto de 1981.

<sup>14</sup> García Escudero, José María *La primera apertura. Diario de un director general*, Planeta, 1978, pp. 62-63. en Román Gubern, *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*. Barcelona, Ediciones Península, 1981, p.200.

<sup>15</sup> Alcalá de Henares, Archivo General de la Administración, expediente 36/03943. Ministerio de Información y Turismo, dos sesiones: 7 de enero de 1963, y 21 marzo de 1963, *Boccaccio '70*.

considerada “inmoral” (un miembro decía: “se desenvuelve en un ambiente de tremenda sensualidad y erotismo”), y porque, aplicándole “cortes” (decía otro miembro), “se atentaría contra la obra artística”. En ella los censores no ven “ninguna razón artística”, sino una “morbosa carga sexual”, una película rodada “alrededor del sexo” y con intención “claramente erótica”, y a veces con una “forma pornográfica”. Están preocupados por el escándalo que provocaría, y la consideran “gravemente peligrosa”. El juicio firmado por el ya recordado García Escudero sintetiza de manera eficaz los dos motivos: “para que, con y sin cortes, por numerosos que fueran, no pudieran suprimir la atmósfera pesadamente sensual”. A la película no se le concedió la autorización prevista hasta octubre de 1975, y únicamente “para mayores de 18 años”. En el tardío estreno de la película, la crítica española (obligada una vez más a juzgar un producto que se remontaba a otra época, con unos efectos anacrónicos inevitables) se divide bastante claramente, predominando las opiniones negativas. José María Latorre ve en el episodio de Fellini “tanto un «divertimento» como un ajuste de cuentas privado”. Es decir, el director de Rimini se habría “vengado” “en esta diminuta parábola, por medio de la exasperación, la falta de medida y la desproporción, de las increíbles campanas mantenidas en contra de la moral católica”; mejor dicho, de aquel catolicismo santurrón que ha producido siempre una moral hipócrita<sup>16</sup>. De “divertida farsa”, que “conserva frescura”, hablaba otro crítico que apreciaba a Fellini: “Como siempre, su buen estilo trasforma en cine cuanto se coloca ante su cámara”; pero advertía: “No es todavía cine de museo”<sup>17</sup>. También estaba el que veía en *Le tentazioni del dottor Antonio/Las tentaciones del doctor Antonio*

---

<sup>16</sup> Latorre, José María, “Boccaccio ’70”, *Dirigido por*, 33, mayo de 1976, pp. 36-37.

<sup>17</sup> Iglesia, Antonio, “Boccaccio ’70”, *Informaciones*, 8. 6. 1976.

“en cierto modo la continuación de uno de los episodios de *La dolce vita*, más que autoanalítica exhibicionista, fetichista y masturbatoria”, y consideraba que Fellini era, en la película colectiva, “el único que sale triunfante”<sup>18</sup>. Pero la mayor parte de la crítica expresaba un juicio negativo, definiendo como “mínimo” “el interés actual de este episodio” (“solo queda el desenfrenado entusiasmo de Fellini por las mujeres gordas”<sup>19</sup>); o “una pirueta pícara”<sup>20</sup>; o incluso “la exagerada y casi fantástica burla del individuo mojigato, de un “carca” que va predicando moralidad por la vía pública”<sup>21</sup>. En particular, resultaba pesado el largo tiempo transcurrido: “la película resulta algo floja, los años pesan de un modo especial [...], aunque el episodio del amor —Fellini— contenga momentos particularmente divertidos”<sup>22</sup>; “aburrida” y “vulgar” le parece toda la película a otro crítico, que concluye: “puede valer como testimonio histórico de un momento del cine italiano comercial. No tiene ningún valor cinematográfico”<sup>23</sup>.

### **3.2.3 8 ½: la estupenda confusión**

Al contrario de lo que acabamos de ver con las otras películas, no encontró particulares obstáculos en la censura *Otto e mezzo/Ocho y medio*, que, realizada en 1963, llegó a las salas españolas en abril de 1967, pero sólo porque la Comisión de Censura la visionó a principios de agosto de 1966. Sorprendentemente positivas, y en cualquier caso fascinadas, las valoraciones de los miembros (uno de los cuales hablaba de “maravillosa «jungla» de imágenes”; y expresaba su entusiasmo por la escena final: “la vida es fiesta como dice el film,

<sup>18</sup> Cano, Luis, “Boccaccio ’70”, *Film guía*, abril–diciembre de 1976.

<sup>19</sup> Lara, Antonio, “Un entrañable fantasía del pasado”, *El País*, 11.6.1976.

<sup>20</sup> Ruiz, Jesús, “Boccaccio ’70”, *El Correo catalán*, 9.4.1976.

<sup>21</sup> J.J., “Boccaccio ’70”, *El Noticiero universal*, 8.4.1976.

<sup>22</sup> Viader, Jordi, “Boccaccio ’70”, *La Prensa*, 5.4.1976.

<sup>23</sup> Arroita-Jáuregui, Marcelo, ““Boccaccio ’70” tres películas en una”, *Arriba*, 15.6.1976.

y hay que vivirla «sencillamente» porque su realidad ya es hermosa”), que se pusieron de acuerdo para autorizar su proyección sin cortes, aunque fuera reservada para los “mayores de 18 años”.<sup>24</sup> Algunos censores no logran comprender la película en un primer visionado, y subrayan que se debería ver más veces. Este juicio de incomprensibilidad lo volvemos a encontrar, para mi gran sorpresa, de nuevo cuando, muchos años más tarde, en septiembre de 1991<sup>25</sup>, o sea, acabada ya la dictadura, la Columbia Tristar Films pide la calificación de la película. Ciertamente la Subcomisión de Calificación no puede poner ningún veto, pero, según las opiniones, la película, casi treinta años después del estreno en España, parece aburrir: Luis Savedera subraya la “larga duración” y la “profusión de diálogos” y “pases surrealistas”, que hacen la película “poco comprensible para el público menor”; Luis Alberto Corella está convencido de que, por su “temática demasiado complicada”, “difícilmente podría gustar a un niño, o ser apropiada”. Quica Ripoll utiliza el adjetivo “filosófica”. Comentarios que, aun no perteneciendo a una censura propiamente dicha, hacen comprender como, siempre, también en las democracias, existe el peligro de desviar el significado y la belleza de una obra.

Al tratar *Ocho y medio*, el crítico Aibar apuntaba oportunamente que “el espectador español” tenía “una imagen parcial y deformada de Fellini y su mundo”, conociendo sólo algunas películas suyas y encontrándose “bruscamente” con la última sin poder haber visto todavía *I vitelloni*, *La dolce*

---

<sup>24</sup> Alcalá de Henares, Archivo General de la Administración, expediente 36/04330. Ministerio de Información y Turismo, sesión 1 de agosto de 1966, *Fellini ocho y medio*.

<sup>25</sup> Alcalá de Henares, Archivo General de la Administración, expediente 42/04778. Ministerio de Cultura, Subcomisión de Calificación, sesión de 8 de octubre de 1991, *Ocho y medio*.

*vita y Boccaccio* '70. Recordaba también que hacía muy poco tiempo (1965) que *El jeque blanco* había llegado a las salas, trece años después de su estreno en Italia; y que *Giulietta de los espíritus*, realizada por Fellini cinco años después de *Ocho y medio*, también la había precedido en las salas pocas semanas antes (en versión doblada, porque la versión original no se proyectó en los cineclubs hasta marzo de 1966). Este crítico hacía una valoración de la película no del todo positiva, indicando en su “estructura [...] aparentemente desquiciada” “tres planos distintos”: “el realista”, que calificaba de “confuso y contradictorio”, que, en su opinión, ponía de relieve “un claro símbolo felliniano, el de la pureza”; y el plano “de la memoria, del recuerdo, donde se alcanzan los mejores momentos del film”. La escena final era, a su juicio, puro Fellini, con “su profundo idealismo, su gusto barroco, su sentido del espectáculo”; y concluía definiendo *Ocho y medio* como “una obra importante, contradictoria - con la que se podrá o no estar de acuerdo -, pero llena de hallazgos y fuerza [...], y cuya visión es imprescindible”<sup>26</sup>. Pero prevalecen las valoraciones positivas de una manera no condicionada. Luis Gómez Mesa habla de “Película excepcional, fascinante en lo plástico y de contenido sustancioso, y muy valiosa por lo que revela y por lo que sugiere”<sup>27</sup>. López Lozano la define como “uno de los films más brillantes y polémicos de la historia del cine [...], de una medida, de una sobriedad, de un acento matemático impresionante”; inspirado por un “guión estructurado en un aparente caos, que [...] en su meditación posterior [...] se nos revela como una arquitectura renacentista”<sup>28</sup>. Lo del aparente “caos”, o lo de la “estupenda confusión”, como

---

<sup>26</sup> Aibar, J., “Fellini 8 ½, de Federico Fellini”, *Cartelera Turia*, 160, febrero de 1967.

<sup>27</sup> Gómez Mesa, Luis, “Ocho y medio”, *Reseña de literatura, arte y espectáculos*, 17, abril de 1967, pp. 146-148.

<sup>28</sup> López Lozano, José María, “Ocho y medio”, *Cine Studio*, junio-julio de 1967, pp. 42.- 44.

dato existencial del hombre (europeo) contemporáneo, es una clave interpretativa presente en muchos análisis de la película, acompañado del reclamo literario del *Ulysses* de Joyce.<sup>29</sup> Y ciertamente en la poética del Fellini maduro está el tema del “Yo” retenido durante un tiempo, monolítico, que se ha fragmentado, y el hombre se ha convertido en un prisma con múltiples caras, contradictorias incluso entre sí (el director se interesó por el psicoanálisis, más junguiano que freudiano). Pero quizás habría sonreído ante la interpretación que había dado de la película un estudioso del psicoanálisis, y referida en una reseña<sup>30</sup>. El estudioso distinguía el elemento característico de la película y de su protagonista en la “inestabilidad afectiva”, en la “incertidumbre” y en la consiguiente “incoherencia”. Y sostenía que el título expresaba “simbólicamente un parto prematuro (ocho meses y medio en lugar de nueve)”: de modo que, a la “condición caótica del mundo” se le sumaba la del protagonista (el director Guido Anselmi, alias Federico Fellini), “por haber nacido antes del plazo”. La confirmación de que se centra en el “tema del nacimiento” resultaría “evidente en la primera secuencia”: el “túnel” dentro del cual “está el protagonista” representaría “el canal del parto”. Lo que demuestra, si hiciera falta, lo que las películas de Fellini (sobre todo del Fellini maduro) tienen de “obras abiertas”, susceptibles de las interpretaciones más disparatadas e, incluso, fantasiosas. La ambigüedad es la prueba de su riqueza expresiva: resulta, sin embargo, oportuno atenerse, con la prudencia del investigador, a la “realidad efectiva” (ya se ha visto a qué se refiere el título de la película), con el fin de evitar extraños resultados.

---

<sup>29</sup> Hay incluso quien —como Palau, José, “Las confesiones de Federico Fellini”, *Destino*, 1.544, marzo de 1967, p. 72— sostiene (naturalmente sin poder probarlo) que la novela de Joyce es un “hilo que Fellini demuestra haber leído y meditado”. Fellini, como se sabe, no era hombre de muchos libros.

<sup>30</sup> Cfr. Blanco, Gabriel, “Cine y psicoanálisis. Fellini: primer acercamiento: 8 1/2”, *Cinema 2002*, 223, enero de 1977, pp.54-58.



Las críticas negativas fueron más numerosas cuando la película se había estrenado en Italia. Para José Luis González, se trataba de una película “muy oscura”, “un film a lo Bergman”, “de difícil comprensión, complicado, desconcertante”; preveía proféticamente que en España no habría encontrado “las puertas cerradas, como las encontró - justo es decirlo, y Dios nos libre de toda forma de servilismo - *La dolce vita*”<sup>31</sup>. Otro crítico afirmaba que se había quedado “absolutamente frío” frente a una película “muy completa y desigual”; “en cuanto visión personal del mundo” (¿y qué otra cosa podría ser una obra de arte, con o sin éxito?), confesaba no manifestar ningún interés (“personalmente, no me interesa”) por una película en la cual abundaban “los momentos de un mal gusto verdaderamente glorioso”.<sup>32</sup> Si este era el punto de vista *tranchant* de un cierto catolicismo tradicionalista, resulta sorprendente que otra revista acogiera la valoración de Guido Aristarco<sup>33</sup>, el pontífice italiano de la poética del “reflejo”. Y explícito era, de hecho, su referencia a György Lukács, al expresar un juicio global acerca de la obra de Fellini, que, en su opinión, representaba “en el cine contemporáneo italiano – europeo - un caso interesante artísticamente e inquietante, de irracionalismo, de «destrucción de la razón»” (que era el título de uno de los ensayos más significativos del marxista húngaro). También Aristarco llamaba la atención sobre la obra de Joyce (“salvadas las debidas distancias”), pero sentenciaba: “*Ocho y medio* representa [...] la evasión de la responsabilidad adulta y el retorno al fácil mito de la infancia”; y “las secuencias finales no solo constituyen la parte más débil del film, sino que denuncian la inconsistencia de

---

<sup>31</sup> González, José Luis, “Fellini: “Ocho y medio””, *Cine Studio*, 8, abril de 1963, pp. 24-26.

<sup>32</sup> Arroita-Jáuregui, Marcelo, “Ocho y medio”, *Film Ideal*, 123, julio de 1963.

<sup>33</sup> Aristarco, Guido, “Fellini. Hora 8 ½”, *Nuestro Cine*, 25, diciembre de 1963.

la visión felliniana” (demostrando, de esta manera, una total incompreensión del mundo poético del director de Rímini).

### **3.2.4 *Giulietta degli spiriti/ Giulietta de los espíritus* (1965), una película poco comprendida**

*Giulietta degli spiriti/Giulietta de los espíritus* pudo ser proyectada en versión original desde marzo de 1966, pero sólo en los cineclubs y para un público mayor de edad.

Sin embargo, la Comisión de Censura impuso cortes en la versión española antes de autorizar su proyección en las salas únicamente para el público adulto (esto pudo empezar en febrero de 1967).<sup>34</sup>

Un crítico aclaraba rápidamente cuál era la (ahora usual) dificultad del público español para seguir la producción de Fellini: “Para el espectador español, el enfrentarse con *Giulietta* tiene el inconveniente de su desconocimiento de *Ocho y medio*, que es algo así como su antecedente, [...] *Giulietta* es la consecuencia de *Ocho y medio*”<sup>35</sup>. Dos meses después, una reseña anónima en la misma revista iba mucho más allá, transformando la dificultad objetiva en incapacidad colectiva de comprensión: “Esta película no podrá llegar nunca a captar el favor general de nuestros espectadores. Se trata de un film muy adulto para nuestro infantil público” (y aquí se rozaba el desprecio, si no el insulto). La consideración

---

<sup>34</sup>Alcalá de Henares, Archivo General de la Administración, expediente 36/04308. Ministerio de Información y Turismo, sesión 18 de marzo de 1966, para el círculo de escritores cinematográficos; sesión 20 de enero de 1967, *Giulietta de los espíritus* para las salas comerciales.

<sup>35</sup> Li., A., “Giulietta de los espíritus”, *Cine Studio*, 53, enero de 1967.

Otro crítico, hablando del “desconcierto que ha producido en numerosos espectadores la discontinuidad narrativa” del film, lo atribuía “primordialmente al desconocimiento general de las nuevas corrientes de la cinematografía mundial, y particularmente de *Ocho y medio*, donde Fellini plantea ya - de un modo mucho más coherente que en esta película - un estilo de narración subjetivo [...]. Podríamos decir que se trata de la narración en tercera persona (objetiva) de las visiones subjetivas de un individuo” (B., M., “Giulietta de los espíritus”, *Nuestro Cine*, 60, 1967, pp. 70-71).

inmediatamente siguiente era bastante rara: “Plantear vivencias personales limita mucho la comprensión de las gentes”. Seguía una explicación que (si no resultaba desdeñosa) podía sonar también a crítica implícita de la política cultural de la dictadura (o al menos a la escasez de cine español de entonces): las gentes “no han tenido excesivas oportunidades de habituarse a un cine serio y profundo, a un cine en el que el protagonista, en primera persona sea un hombre, en este caso el propio autor.”<sup>36</sup>

No se puede negar, por supuesto, que podrían surgir problemas de comprensión, tanto en España como en todos los demás países en los que la película se había proyectado. Un crítico español que consideraba a Fellini como “un auténtico creador del cine con un estilo personalísimo” y juzgaba la película como “bellísima” (con su “barroquismo de una puesta en escena que denota gran imaginación”), decía también que había sido acogida por el público (de la sala donde él mismo la había visto) “con desorientación y poco entusiasmo”<sup>37</sup>. Luis Espinal temía que “el erotismo, no tanto por los desnudos [...] cuanto por los ambientes saturados constantemente de freudianismo”, pudiera “turbar a un público poco preparado”; y criticaba que el director hubiese “presentado a una mujer demasiado obsesionada por el sexo, y ajena a otros aspectos más femeninos del amor”<sup>38</sup>. Aquí estaba el “macho” que hablaba, manifestando inconscientemente todos sus miedos en contra de una mujer emancipada y dueña de sí misma. Sin embargo, entendía muy agudamente el espíritu de

---

<sup>36</sup> “Más sobre Fellini y su *Giulietta de los espíritus*”, *Cine Studio*, 55, marzo de 1967.

<sup>37</sup> Vanaclocha, “*Giulietta de los espíritus*”, *Cartelera Turia*, 167, abril de 1967.

<sup>38</sup> Espinal, Luis, “*Giulietta degli spiriti*”, *Reseña de literatura, arte y espectáculos*, 11, febrero de 1966.

Otro crítico, que definía la película como una obra “realmente fascinadora y espléndida”, añadía: “tanto más apreciable cuanto mayor sea la preparación cultural filmica del espectador” (Cebollada, Pascual, “Sugestiva incursión en el mundo de Fellini. “*Giulietta de los espíritus*””, *Ya*, 27.12.1966).

Fellini, el crítico que veía en la película (sobre todo, añadimos nosotros, después de *La strada* y el personaje de Gelsomina) “un nuevo y más apasionado canto a la sensibilidad y la hiperestesia de la mujer”<sup>39</sup>. La presencia (que era el retorno después de mucho tiempo) de Giulietta Masina y el uso del color, estaban entre las novedades más relevantes de la película. Incluso un crítico que manifestaba su “no poca insatisfacción” por la “pobreza simbólica” del film (es decir, por la escasa capacidad de indagar en el “misterio apasionante” del “universo mental de la mujer”), apreciaba “la magia de su color” (“La composición y el color componen un espectáculo de singular gracia artística”)<sup>40</sup>. En una primera valoración suya de la película, Pascual Cebollada, la definía como “de una gran belleza formal, barroca, pero fascinante, algo así como una feria luminosa de imágenes de una extraordinaria riqueza expresiva”; y del color y de “su adorable utilización”, decía que era “como una teoría de síntesis interpretativa de la pintura o de ciertos pintores por medio del cine”<sup>41</sup>. Las críticas negativas se centran en la “falta de profundidad analítica en las situaciones y en el personaje”, sobre todo en el final, donde “el personaje resuelve la acción de un modo totalmente superficial”<sup>42</sup>; y sobre la “desproporción que existe entre su lenguaje y la historia que nos cuenta”, de modo que “el estudio de las causas del fracaso de un matrimonio burgués se pierde en un exceso de recreo esteticista”<sup>43</sup>. A alguno el personaje de Giulietta no le parece completo, terminado: el director “cree que ha construido el interior de Giulietta, pero no lo ha conseguido”<sup>44</sup>. Otro crítico, quizás intuyendo algo de verdadero en las relaciones tanto artísticas como

---

<sup>39</sup> Sánchez, Guillermo, “Giulietta de los espíritus”, *El Noticiero Universal*, 3.2.1967.

<sup>40</sup> Sánchez, Alfonso, “Giulietta de los espíritus”, *Informaciones*, 24.12.1966.

<sup>41</sup> Cebollada, Pascual, “Giulietta Masina en una gran película de Fellini”, *Ya*, 24.3.1966.

<sup>42</sup> Cfr. la ya citada. reseña salida en *Nuestro Cine*, 60, 1967.

<sup>43</sup> Valverde, Luciano, “Valladolid 1966”, *Cine Studio*, 45-46, mayo-junio de 1966.

<sup>44</sup> Cfr. la ya citada reseña salida en *Cine Studio*, 53, enero de 1967.

humanas de la pareja cinematográfica, observaba que “el lenguaje Giulietta –G. Masina– Fellini no funciona siempre con [...] perfección”<sup>45</sup>. El mismo Fellini, del resto, citando a Jung, ha admitido que el hombre es capaz sólo parcialmente de hablar de la otra parte de sí mismo, la mujer, algo de ella siempre permanece inaccesible para él. No nos convence, sin embargo, el relieve que se pone en el director para haber querido hacer (sin conseguirlo) una película de “vanguardia”; y mucho menos en que haya sido guiado por un “«vanguardismo» literario, montado con ideas que han sido elaboradas hace años, lejos de la cámara”<sup>46</sup>. Fellini, como hemos tenido ya ocasión de decir, no era un intelectual que trataba de transformar en imágenes una poética de origen literario, sino alguien que intentaba dar forma a la realidad a través de los ojos de la cámara de cine: parafraseando a Aristóteles, un auténtico “animal cinematográfico”.

---

<sup>45</sup> Torres, Augusto M., “Giulietta degli spiriti”, *Film Ideal*, 188, junio de 1966.

<sup>46</sup> Monleón, José, “La falsa vanguardia de “Giulietta degli spiriti”, *Nuestro Cine*, 48, 1966, pp. 28-31.

### **3.3 El pasado histórico y el pasado personal (1968-1976).**

Entran en esta fase aquellas películas que se inspiran en obras literarias, empezando por *Toby Dammit*, extraída de de Edgar Allan Poe, para continuar con el *Satyricon*, sacado del libro de Petronio y terminar con el Casanova de Giacomo Casanova; todas son obras inspiradas en el pasado, así como las tres películas que las suceden *Los clowns*, *Roma*, *Amarcord*, consagradas a los recuerdos de infancia y juventud.

#### **3.3.1 *Toby Dammit* (1968), Un Fellini con el espíritu de Poe**

La película *Tre passi nel delirio/Historias extraordinarias*, que comprendía el episodio dirigido por Fellini *Toby Dammit*, inspirado en un relato de Edgar Allan Poe, llegó a las pantallas españolas en 1986, “dieciocho años después de su realización”, como hacía notar con contrariedad el crítico Rafael Miret Jorba, consciente de que esta vez, el retraso excesivo no se le podía achacar al obstruccionismo de la censura. El crítico (que juzgaba el episodio como “el más logrado del conjunto”), aunque convencido de que “el paso de los años” le hubiera hecho perder “en parte su originalidad”, afirmaba que precisamente el tiempo transcurrido lo convirtió en “una pieza “clave” que resumía las ideas y el modo de hacer” de Fellini. El director de Rímini, en su opinión, había utilizado “el relato de Poe como mero pretexto [...], para efectuar una brillante exposición de sus obsesiones personales”<sup>1</sup>. Idéntica convicción había expresado el crítico de *Nuestro Cine* cuando apareció la película en Italia (“la

---

<sup>1</sup> Miret Jorba, Rafael, “Historias extraordinarias”, *Dirigido por*, 128, agosto-septiembre de 1985, pp. 68-69.

historia no tiene nada que ver con Poe”), que hablaba de “puro cine fantástico”: “El mundo en el que se mueve Toby es, desde el principio - admirable creación en rojos de Giuseppe Rotunno - un mundo fantasmal: el infierno en la tierra, un país de falsas decoraciones y máscaras lívidas, donde el diablo que causará la muerte de Toby es una niña de rubios cabellos que sonríe enigmáticamente”<sup>2</sup>. Fellini - coincidía en ese tiempo otro crítico - no había “adoptado in concreto ningún cuento di Poe”: se revelaba, sin embargo, “en extremo fiel al espíritu del autor de *El escarabajo de oro*”, reviviendo “todo el escritor americano” y recreando la atmósfera mágica y misteriosa de su mundo (“La obsesiva fantasmagoría de un universo al borde del delirio”) <sup>3</sup>. No hemos conseguido encontrar valoraciones negativas del breve film. Y probablemente pecaban de un entusiasmo exagerado los que lo definían como “una auténtica obra maestra” (“en la que Federico Fellini efectúa una revisión onírica de *La dolce vita* captando el verdadero espíritu de Poe”) <sup>4</sup>, o incluso “el mejor film rodado hasta ahora” del director de Rímmini<sup>5</sup>.

### **3.3.2 *Satyricon* (1969), la Roma imperial vista por Fellini**

Fellini era consciente de haber realizado con el *Satyricon* “el más comprometido, el más difícil” de sus films. “Es la más comprometida — declaraba en una entrevista para el público español<sup>6</sup>— porque, por primera vez, no recorro a ningún hecho autobiográfico, sino que intento olvidar completamente mis humores, mis tics, mis rabias e indiferencias”. Y las

<sup>2</sup> G., P., “Tre passi nel delirio”, *Nuestro Cine*, octubre de 1968, pp. 44-45.

<sup>3</sup> Molist, “Tre passi nel delirio”, *Film Ideal*, 208, enero de 1969, pp.138-139.

<sup>4</sup> “Historias extraordinarias”, *El Periódico*, 7.8.1985.

<sup>5</sup> Cfr. la reseña ya citada en *Nuestro Cine* de octubre de 1968.

<sup>6</sup> Fellini Federico, Entrevista concedida a José Luis Guarner. “Las inquietudes de Fellini”, *Fotogramas*, 1067, marzo de 1969.

primeras críticas desde Italia no escondían una cierta dificultad de acercamiento.

“La primera visión — escribía Antonio Pelayo — he de decir que desconcierta al espectador, que le sumerge en un mundo de alucinación ya portentoso que suprime muchos niveles racionales de la personalidad. En posteriores visiones [...] uno se encuentra ante esta maravillosa dimensión fantástica que engloba en el filme elementos del pasado, vistos con una óptica presente, incluidas anotaciones futuras [...]. La película es la reconstrucción que habría hecho un artista de hoy de un mosaico romano en pedazos; evidentemente que es fragmentario, pero no por eso carece de belleza y de sentido”<sup>7</sup>. Advertía Pelayo, expresando una condena preventiva de la previsible intervención censora: “El carácter de obra de arte que tiene *Fellini-Satyricon* invalida cualquier consideración falsamente moralizante”. En Italia la película había sido autorizada con cortes y prohibida a los menores de dieciocho años; y para la ocasión Fellini había declarado a un crítico español que la censura era “un organismo de lo etéreo y lo mortificante”<sup>8</sup>. Pasaron siete años antes de que la película llegase a las salas españolas, lo que ciertamente no contribuyó a su correcta colocación en la historia cinematográfica de Fellini (es oportuno añadir, o mejor recordar, que en 1976 el público español todavía no conocía *La dolce vita* y tampoco *Toby Dammit*).

---

<sup>7</sup> Pelayo, Antonio, “Satyricon: Federico Fellini”, *Cine Studio*, 85, mayo de 1970, pp. 16-18.

<sup>8</sup> Martialay, Félix, “Fellini-Satyricon”, *Film Ideal*, 217-218-219, febrero/marzo/abril/mayo de 1970, pp. 102-112.



Aunque no faltaron las valoraciones positivas de la película, prevalecieron, sin embargo, las negativas o simplemente restrictivas. Para Alfonso Sánchez, el *Satyricon* exhibía “la grandeza y las limitaciones de Fellini”, en el sentido de que, por un lado, mantenía “toda su inventiva plástica”, y, por otro, carecía “de profundidad en la reflexión”; y hacía una explicación historiada del hecho, afirmando que “en 1969, cuando realizó *Satyricon*, la magia de Fellini acusaba cierto cansancio” (añadiendo inmediatamente: “Hemos visto que se ha recuperado pronto”, refiriéndose seguramente a *Roma* y *Amarcord*)<sup>9</sup>. Otro crítico, Antonio Lara, afirmaba que la película ocupaba en la “trayectoria” del director “un lugar único - y no el más afortunado - como el intento imposible de escapar a este entorno cultural para reconstruir un mundo pagano, absolutamente ajeno al cristianismo”: “el resultado”, en su opinión, era “muy desigual y con bastantes altibajos”<sup>10</sup>. De Cominges, que elogia la película con adjetivos como “alucinante, grotesca, desmesurada, rebosante de fealdad”, opinaba que la película era una “recreación de la antigua Roma dotada de todas las obsesiones, fetichismos y estética del propio realizador.” Así pues, la película, “Aunque dotada de escenas fascinantes”, resultaba “francamente repetitiva y [...] pesada y larga en muchas ocasiones”<sup>11</sup>. El católico Pascual Cebollada ponía de relieve cómo Fellini había “creado [...] una especie de infierno imperial, de submundo humano, que llevaba ya dentro su propia diversidad y que sería barrido por el cristianismo puro y ascético de los primeros tiempos”, y lo llamaba una “*Dolce vita* del paganismo”; y para valorarlo recurría a la figura literaria del oxímoron: “una fea película

---

<sup>9</sup> Sánchez, Alfonso, “Satyricon de Fellini”, *La Hoja del lunes*, 24.1.1977.

<sup>10</sup> Lara, Antonio, “El paganismo de Fellini”, *El País*, 20.1.1977.

<sup>11</sup> De Cominges, Jorge, “Fellini-Satyricon”, *Noticiero Universal*, 26.10.1976.

hermosa”, “poco agradable película deslumbrante”<sup>12</sup>. Hay quien, tratando de justificar una representación (es más, “un festival apocalíptico con una puesta en escena fastuosa y un tanto exagerada”), “donde se dan cita algunos de los hitos más innobles de la costumbre”, supone un intento moralizador (bastante lejos de la *forma mentis* de Fellini): “pudiera entenderse como una denuncia de las torpezas del paganismo y, por extensión, de los torpes anhelos de una cierta sociedad, al trasladarla a la época actual”; para concluir que se trata de “una obra costosa, elefantiaca [...] y gélida”, que no provoca “ninguna reacción emocional en el público”<sup>13</sup>. Juicio, este último, compartido por Alfonso Sánchez, que, no obstante, salvaba una mitad de la película (“Durante cerca de una hora Fellini maravilla con la magia de sus sueños”): “Fellini es incapaz de emocionar con *Satyricon*”<sup>14</sup>.

Probablemente, la valoración más positiva de la película fue la de José María Latorre, que apreciaba en ella, además del estilo, también la fantasmagórica calidad pictórica. En su opinión, el *Satyricon* constituía “una sucesión de invenciones organizadas sobre una sucesión de excesos; una sucesión de propuestas sobre una sucesión de negaciones. Estilísticamente la película es una prolongación exhaustiva de otro hermoso exceso felliniano: el *Sketch Toby Dammit*”. Y evocaba curiosamente el futurismo pictórico por aquella que era más bien una representación de barroca lujuria: “el *Satyricon* es tanto una excitante fabulación felliniana en torno a la romanidad, como una pintura futurista en la que unos personajes, extraños a su medio, asisten al final de

---

<sup>12</sup> Cebollada, Pascual, “*Satyricon*”, *Ya*, 20.1.1977.

<sup>13</sup> Crespo, Pedro, ““*Satyricon*”, de Federico Fellini”, *ABC*, 19.1.1977. También Arroita-Jáuregui, Marcelo, en *Arriba*, 22.1. 1977, juzgaba la película como “terriblemente fría”.

<sup>14</sup> Sánchez, Alfonso, “*Satyricon*”, *Informaciones*, 21.1.1977.

todas las cosas en un universo que desconocen y que los desconoce”. El elogio sin reservas implica también la fotografía, y la música de Nino Rota: “La belleza del decorado, los rostros, las composiciones verticales y horizontales y las cualidades carnales de la foto, proponen un mundo ritmado por metrónomo. La música de Nino Rota dodecafónica, electrónica [...] lo subraya [...] ...el único elemento de la película detonador de ambivalencia; penetra en las cualidades ontológicas de objetos y decorado en su significación, dejando evidente la fragilidad que se oculta tras las exaltaciones de firmeza y las representaciones estériles. Extrañamente, la música es la voz de la reflexión en un film que convierte la musicalidad en gesto”.<sup>15</sup>

### **3.3.3 *I clowns/Los clowns* (1970): el mundo circense de la vocación**

Las reseñas de la película documental *I clowns*, que llegó a las salas madrileñas pocos meses después de su estreno en Italia (y a las de Barcelona en junio de 1972), naturalmente aparecieron algunos años antes de aquellas que estaban dedicadas al *Satyricon*. Esto ha de ser tenido presente, como otra de las anomalías (la más vistosa, permaneciendo las lagunas provocadas en la trayectoria de la producción felliniana, por el obstruccionismo de la censura) de la acogida en España de las obras del director de Rimini. Un crítico ponía de relieve las analogías entre *I clowns* y *Ocho y medio*: como esto empezaba por una “mirada a la infancia [ y a ] los fantasmas personales del director en crisis”, así, en la película documental “el descubrimiento del circo” se producía a través de los ojos del niño Federico; del mismo modo, en el final de las dos películas asistimos a una ronda: “de payasos en la muerte de Augusto” (el

---

<sup>15</sup>Latorre, José María, “Satyricon”, *Dirigido Por*, 38, noviembre de 1976.

payaso “vagabundo y pordiosero”, que representa justamente lo contrario que el payaso “blanco”, dotado de “elegancia, armonía, inteligencia, lucidez”), de “personajes en el último y alucinante impulso” del protagonista de *Ocho y medio* (y que son no solo las criaturas de sus películas, sino también los fantasmas de su infancia)<sup>16</sup>. Alfonso Sánchez, que pondrá de relieve (como hemos visto) la ‘frialidad’ emotiva del *Satyricon*, expresaba, sin embargo, su entusiasmo por *Los clowns*, definida como un espectáculo “fabuloso [...] por la riqueza de su fantasía, su delicadeza poética, sus nostalgias por un mundo que se va”, y hablaba de “magia de Fellini en plena inspiración”; distinguía “una primera parte primorosa, llena de inventiva”, “una parte de testimonio” tratada “con rigurosa delicadeza”, y una “tercera parte” de “homenaje” al clown/payaso, juzgando la película en su totalidad como “una obra maestra”<sup>17</sup>. El crítico Pedro Crespo recordaba que Fellini había “calificado a *Los clowns* de “obrita” de ensayo y experimento ante un nuevo género, mezcla de ficción y reportaje”, pero le reconocía el haber “reinventado una realidad, la del circo” y de haberlo “hecho con un pulso y una sensibilidad admirables”; si “los primeros treinta minutos” del film “resultaban fascinantes”, la película entera había llegado a ser, en su opinión, “una obra soberbia”<sup>18</sup>. Miguel Rubio que consideraba “deprimente” la parte de la investigación (“Fellini no es capaz de integrar la visión periodística objetiva, de carácter neutral, del estilo empleado con sus ambiciones artísticas”), elogiaba, sin embargo, la “intensidad trágica” alcanzada por “los momentos que preceden la apoteosis final”, que restituían “la visión personal de este gran expresionista del cine, con su gran influencia

---

<sup>16</sup> Ramoneda Molins, Josep, “Itinerante Fellini”, *El Correo catalán*, 22.6.1972.

<sup>17</sup> Sánchez, Alfonso, “Los clowns”, *Informaciones*, 5.1.1972.

<sup>18</sup> Crespo, Pedro, “Los clowns”, de Federico Fellini, *Arriba*, 5.1.1972.

del mundo de la pintura, el cómic, el tebeo, el serial”. “Este final —concluía— nos devuelve al artista italiano en el apogeo de su talento, un talento cada vez más abierto, desde su expresión onírica y subjetiva, dispuesto a realizar nuevas incursiones en el terreno de la fantasía y de la expresión pura sobre nuestros terrores y nuestras obsesiones más reprimidas y liberadoras”<sup>19</sup>. Pero de esta película “barroca, existencial, vitalista, lúcida y nostálgica”<sup>20</sup> no faltaron valoraciones negativas; entre ellas destaca por su singularidad y un tanto de extravagancia la de un crítico que decía que se había quedado “perplejo, desconcertado [...] y decepcionado” por el hecho de que “no se hubiese aprovechado mejor la personalidad de nuestro gran Charlie Rivel (un conocido clown español), limitándose a una leve intervención fuera de la pista, cuando en ella es donde podía dar la medida de su extraordinaria clase”; comentaba después la opinión de un entendido español del mundo del circo, según el cual Fellini habría “ridiculizado a los viejos artistas que lo recibieron en su casa [...] y afirmando seriamente que el circo ha muerto”. Consideración, esta última, que le hacía preguntarse: “¿Es, por tanto, *Los clowns* un homenaje a un universo difunto? ¡Desconcertante Fellini!”<sup>21</sup>. Otro crítico lamentaba que se encontrase frente a “un recorrido por esa eterna mitología felliniana de seres marginados, de artistas ambulantes y de últimos supervivientes llenos de tristeza”. La reposición, en suma, de la misma cantinela, en una película que resultaba un “puro ejercicio egocentrista sobre un material —entrevistas a payasos— falseado y manipulado hacia la consecución de una atmósfera

---

<sup>19</sup> Rubio, Miguel, “Los clowns”, *Nuevo Diario*, 15.1.1972.

<sup>20</sup> C. L., “Consideraciones en torno a un espectáculo que muere”, *Cine Studio*, 107, marzo de 1972, pp. 30-32.

<sup>21</sup> Foyé, Ernesto. “Los clowns”, *Noticiero universal*, 22.6.1972. Es también difícil comprender la motivación por la cual Foyé atribuye al director, de cuyas vicisitudes y personalidad no debería saber mucho, “ambición ‘literaria’ (‘acaso un tanto excesiva’).

grotesca y esperpéntica, con la que Fellini intenta comunicar su crisis de genio permanentemente atormentado por las contradicciones entre la vida y la muerte o entre ficción y realidad”<sup>22</sup>.

### **3.3.4 *Roma* (1971), la ciudad de los romanos y de Fellini**

A pesar de que la película original había sido acortada 240 metros, antes de presentarse ante la censura española, la película *Roma* permaneció “congelada” varios años”<sup>23</sup>. La parte que el mismo Fellini cortó se refería al paseo de Marcello Mastroianni por el Trastevere.<sup>24</sup> Mastroianni, al igual que Anna Magnani o como Alberto Sordi (que pero figuran en la película), es una de las imágenes que más se asocian con Roma; así como el Trastévere es conocido en el mundo entero como uno de los barrios más bellos y populares de la mágica ciudad. Pero esta escena no se encuentra tampoco en la versión italiana; evidentemente Fellini era consciente de que una película demasiado larga habría producido los habituales apuros de distribución y una mala acogida por parte del público, que a menudo y fácilmente se asusta de la longitud de una película sin considerar su calidad efectiva. La película finalmente tuvo vía libre en 1976 <sup>25</sup> (en abril, en Madrid; en octubre, en Barcelona), pero sólo en “salas especiales” y para mayores de dieciocho años. Un crítico catalán aclaraba que la censura española no pasaba por “los desnudos femeninos y ciertas burlas de determinados estamentos

---

<sup>22</sup> Antonio, “Los clowns”, *Cartelera Turia*, 429, abril de 1972.

<sup>23</sup> G. De La Puerta, Tomás, ““Roma”. Una sátira de Fellini”, *El Pueblo*, 22.7.1976.

<sup>24</sup> Este trozo de película está conservado en la “Fondazione Fellini” de Rimini y en la Cineteca Nacional en Roma.

<sup>25</sup> Alcalá de Henares, Archivo General de la Administración, expediente 36/04462. La Comisión de Clasificación el 22 de abril de 1976 autoriza la película.

eclesiásticos”<sup>26</sup>. Una vez más, la guía de las decisiones de los “garantes de la moralidad pública” es una mezcla de *pruderie* (puritanismo) y de presunta lesa majestad de la religión oficial. Hay que recordar que, dirigida *antes* que *Amarcord*, *Roma* fue vista por los españoles *después* de la película sobre los recuerdos romaños de Fellini; en cuanto a anacronismos similares o alteraciones en el orden temporal que pudieran haber influido negativamente en un correcto análisis de la producción del director, resulta una evidencia que no necesita comentarios por nuestra parte.

Los elogios de la película subrayan la maestría con que Fellini logra “convertir los recuerdos en espectáculo y las observaciones de lo cotidiano en un realismo fantástico donde se mezclan los distintos niveles del pasado y del presente, de lo imaginario y de lo histórico, de lo nostálgico y lo contemplado con irónico distanciamiento”<sup>27</sup>. O, para decirlo con las palabras de otro crítico, la “capacidad inigualable” del director de “mezclar realidad y fantasía, documento e imaginación”<sup>28</sup>. El mismo crítico hablaba de “una película vital, palpitante”, obra de un autor “dotado de una riquísima subjetividad”. Lo que permite introducir otro elemento de valoración, es decir, de qué imagen de Roma derivaría la película, y qué actitud ha tenido Fellini con respecto a su ciudad de adopción, que, es oportuno recordar, era también la ciudad de nacimiento de su madre: el joven que, dejando su natal Rímmini, había decidido instalarse en Roma, ¿regresaba inconscientemente al seno materno? y efectivamente había quien presumía que la película era, “de forma muchas

---

<sup>26</sup> Dec., J., “Roma”, *El Noticiero universal*, 13.10.1976.

<sup>27</sup> Vanaclocha, “Roma”, *Cartelera Turia*, 696, mayo de 1977- Fernández Santos, Jesús (“Crónica en imágenes de Roma”, *El País*, 23.7.1976), escribía que Fellini había “construido un documental fantástico, en el que fantasía y realidad se confunden, al amparo de sus propias vivencias”.

<sup>28</sup> Crespo, Pedro, ““Roma” de Federico Fellini”, *ABC*, 17.7.1976.

veces inconsciente, una exploración a distintos niveles de la madre y de la relación con ella”<sup>29</sup>. El mismo crítico, para subrayar la dimensión *subjetiva* de su mirada, recurría a una comparación eficaz cuando decía que Fellini andaba “componiendo en su obra, como Rembrandt, un múltiple autorretrato, excepcional en la historia del cine”; añadía después - con una fórmula general, pero considerando implícitamente que la película era una metáfora conseguida porque era capaz de remitir a una dimensión más amplia - que “el reparto de un hombre es también, en muchos aspectos, el reparto de todos los hombres”. El retrato que Fellini hacía de Roma (en esto coincidían todos) estaba impregnado de “una ternura innegable, una ironía y un sarcasmo que son absolutamente romanos y estrictamente fellinianos”<sup>30</sup>. “Una ciudad impúdica [...], inagotable y violenta, desnuda y generosa bajo la ávida mirada de Fellini: una mirada despiadada de amante baudeleriano, una mirada tierna de Rómulo amamantado”<sup>31</sup>. Dos críticos proponían, de manera idéntica, incidir en que la película, o más bien su director, estaba dotado de escasa capacidad filosófica. “El problema de la eternidad” (simbolizada por Roma) — argumentaba uno de ellos — “va siempre ligado a la muerte. A Fellini le falta penetración, incluso cultura, para dar a tan grandioso tema un tratamiento filosófico. Sus reflexiones son a nivel superficial, pero elocuentes [...], el Fellini imaginativo

---

<sup>29</sup> Blanco, Gabriel, “Fellini: exploración de la madre: “Roma””, *Cinema 2002*, 28, junio de 1977, pp. 48-54. Blanco coincidía con Marcelo Arroita-Jáuregui (“Roma”, *Fellini cuenta su ciudad*, “Arriba”, 21.7.1976) con establecer una estrecha relación de *Roma* con *Amarcord*. Garau había definido la película como “En un cierto sentido, el prólogo y el cumplimiento de *Amarcord*” (en “Roma”, *Reseña de literatura, arte y espectáculos*, 58, septiembre-octubre de 1972); Blanco escribía acerca de la “exploración de la madurez”: “Esta línea del discurso [...] se prolongará en *Amarcord*”.

<sup>30</sup> Cfr. la citada reseña de Marcelo Arroita-Jáuregui, en *Arriba* del 21.6.1976.

<sup>31</sup> Escudero, Isabel, “Roma, Matrona impúdica”, *Cinema 2002*, 19, septiembre de 1976. Escudero consideraba que la película lograba “su mayor altura en la parte de ficción o fantástica”, y definía como “maravillosa” la banda sonora de Nino Rota. Música que a José María Latorre (“Fellini-Roma. El anillo de Saturno”, *Dirigido por*, 35, julio-agosto de 1976, pp. 22-27) le parecía “una de las más rigurosas y personales del cine moderno”.



es superior al Fellini reflexivo [...] las secuencias más logradas, las que llevan la impronta del gran artista de la expresión cinematográfica, son las más directamente ligadas a sus recuerdos de provinciano”<sup>32</sup>. Y también Alfonso Sánchez decía que Fellini carecía “de penetración y de sutileza” para convertir las “anotaciones sobre el problema de la eternidad en materia dramática, menos aún en meditaciones filosóficas”<sup>33</sup>. Fellini habría aceptado sin dificultad que se le acusase de escasa capacidad de pensar conceptualmente (pero no se debe dar por cierto que la filosofía se encuentre únicamente en los ponderosos tratados de filosofía: a menudo hay mucha más filosofía en la poesía y en la literatura, y como no en el cine). La ‘frivolidad’ que se le imputaba (por parte de algunos) era precisamente su elección de hablar a través de las imágenes, importándole realizar — como admitían ambos críticos — “un espectáculo brillante”; ¿qué otra cosa distinta podía hacer un artista al que el mismo Sánchez definía como “el realizador de mayor imaginación que tiene el cine”? Las pocas voces que se alzaban con una valoración negativa manifestaban intolerancia por el “narcisismo” en el cual se había convertido la inclinación felliniana hacia la “autobiografía”: “y este es el gran problema de *Roma* y *Amarcord* [...], en el centro está siempre él, y a su alrededor están unas imágenes que no por bellas dejan de ser previsibles y, en consecuencia, desprovistas de toda capacidad de sorpresa”<sup>34</sup>. Había otro crítico que cargaba la mano hablando de “megalogomanía y autocomplacencia desprovista de

---

<sup>32</sup> Garrido, Marisa, “Roma-Fellini”, *Informaciones*, 17.7.1976.

<sup>33</sup> Sánchez, Alfonso, ““Roma” de Fellini”, *La Hoja del lunes*, 19.7.1976. En una reseña anterior (“Fellini: desilusión”, *Informaciones*, 16.5.1972), Sánchez había expresado una evaluación decididamente negativa de la película, a causa de la dimensión “provinciana” de los recuerdos sobre Roma del director (“lo que cuenta ni interesa ni siquiera divierte”: “Fellini sigue noblemente la línea de su prestigio, pero esa línea es una cuerda floja”).

<sup>34</sup> Santos Fontenla, César, “Roma en Madrid de la mano de Fellini”, *Informaciones de las artes y las letras*, 22.7.1976.

cualquier sentido crítico. Pienso que *Roma* es un claro ejemplo de ambas, en un continuo “streap-tease” que tiene más de exhibicionista que de profundización”<sup>35</sup>.

### **3.3.5 *Amarcord* (1973): la película de la reconciliación crítica**

*Amarcord*, en su “versión original subtitulada en español”, acabó (febrero de 1975) por ser “autorizada para salas especiales y para mayores de 18 años exclusivamente, sin adaptaciones”<sup>36</sup>. Una crítica apuntaba, con estupor mezclado con resentimiento, que si hubiera estado firmada por “un director español, la película jamás habría salido a la pantalla sin grandes mutilaciones”, mientras que “ninguna de las escenas de *Amarcord*, en cierto sentido las más importantes del film para conocer la Italia del fascismo” había sido “mutilada ni un milímetro”; la censura española se había, pues, “mostrado liberal” (“y más, si cabe” que el debut madrileño había tenido lugar antes de que *Amarcord* recibiese el Oscar a la mejor película extranjera), pero ¿lo habría sido igualmente con un director español?<sup>37</sup>. Un crítico que manifestaba un evidente fastidio por la impronta *felliniana*, definida por él con sarcasmo como “una “imagen de marca” cotizada en el mercado”, de modo que el público iba a ver ““un Fellini”, pues Fellini es la estrella absoluta de sus películas”, apuntaba que el espectador español estaba “en inferioridad de condiciones con respecto al extranjero: no habiendo visto *Satyricon* ni *Roma*, mal podrá deducir si *Amarcord* es un paso adelante o una simple reiteración

---

<sup>35</sup> Lara, Fernando, “Fellini sobre Fellini”, *Triunfo*, 704, julio de 1976, pp. 55-56.

<sup>36</sup> Alcalá de Henares, Archivo General de la Administración, expediente 36/04484. La Comisión de Censura en enero de 1975 autoriza los subtítulos, en febrero de 1975 autoriza el visionado de la película.

<sup>37</sup> Cominos, María, “Fellini recuerda”, *Cinema 2002*, 3, mayo de 1975, pp. 20-21.

de los mismos recursos”<sup>38</sup>. Acerca del “anacronismo”, que ya hemos puesto de relieve en otra ocasión, y sobre la “situación de desventaja” del espectador español respecto a los de otros países europeos, volvía Antonio Castro, definiendo “cuando menos, grotesco” que una película como *La dolce vita*, estrenada dieciséis años antes, siguiese estando prohibida en España. Además las ausencias del *Satyricon* y de *Roma* contribuían, en su opinión, a hacer “mucho más difícil una aproximación rigurosa de la obra del más conocido de los realizadores italianos” de la época<sup>39</sup>. El aprecio probablemente mejor recibido por el director fue el de un crítico que, evocando el admirable “Lubitch touch”, consideraba que Fellini había “orquestado una serie de elementos con mano maestra dándole lo que podríamos considerar el “toque Fellini””<sup>40</sup>. Y decía en el fondo lo mismo quien definía la película: “un sugerente y punzante, a ratos poético y a ratos sarcástico, espectáculo felliniano”<sup>41</sup>. Los elogios del resto eran frecuentes y a veces revelaban un entusiasmo incondicional: “*Amarcord* es una de las mejores películas de Fellini, una de sus más inspiradas y conmovedoras creaciones”<sup>42</sup>; Fellini “ha hecho universal lo personal, que es una de las cualidades del genio”<sup>43</sup> (o, diríamos nosotros, del gran y auténtico arte); “gracias al juego de una

---

<sup>38</sup> Tubau, Iván, “El tren eléctrico más caro del mundo”, *Destino*, 1958, abril de 1975. Acerca de la “imagen de marca”, Tubau afirmaba que *Amarcord* era “un Fellini en cantidades industriales [...] barroquismos fellinianos, músicas fellinianas de Nino Rota, monstruos fellinianos, genialidades fellinianas también”.

<sup>39</sup> Castro, Antonio, “*Amarcord*”, *Ínsula*, 342, mayo de 1975. La película resultaba a Castro “extraordinariamente interesante”, pero la presencia invasora de “determinados planteamientos individualistas e irracionales de Fellini” impedía al director volver a ser “de verdadera importancia”.

<sup>40</sup> Sánchez Costa, J. J., “*Amarcord*”, *El Noticiero universal*, 3.4.1975.

<sup>41</sup> Ruíz, Jesús, “*Amarcord*”, *El correo catalán*, 12.4.1975.

<sup>42</sup> Sánchez, Alfonso, “*Amarcord*” de Fellini, *La Hoja del lunes*, 31.3.1975. El mismo crítico, en una reseña aparecida en *Informaciones* el 1 de abril de 1975, definía la película como “un deleite para el espíritu”.

<sup>43</sup> Cebollada, Pascual, “*Amarcord*”, *Ya*, 30.3.1975.

estructura perfectamente ensamblada y abierta, a un tiempo”, la película, en su totalidad, lograba constituir “una parábola vital”<sup>44</sup>. La película —observaba un crítico— era “la nostalgia de un mundo perdido, el de la adolescencia de Fellini”, y el director hacía la “*recherche du temps de sa jeunesse*”, “como la que hizo Proust, pero apoyada en distintos sentidos y en diferente sensibilidad: recuerdos musicales, imágenes evanescentes perdidas en el fondo de la retina”<sup>45</sup>. La comparación, que podría parecer exagerada, en realidad era apropiada, también por vía de analogías en la misma sensibilidad de los dos. La única y verdadera diversidad permanece en el *lenguaje* con el que uno y otro se han expresado: Proust ha logrado transmitirnos con *la palabra* (de la cual tenía un dominio fuera de lo común) incluso los colores, la atmósfera y hasta los sabores de su tiempo pasado; Fellini ha hecho (con *Amarcord* y no pocas de sus otras películas) la misma operación utilizando el lenguaje visual, del cual era maestro y cultivador también en privado.

En el otoño de 2008 tuvo lugar en Los Ángeles la muestra, preparada por Tullio Kezich y Vittorio Boarini para la Fiesta Romana del Cine de 2007, de diseños y bosquejos contenidos en dos libros “de los sueños” escritos por Fellini desde los años 60 hasta los años 90. Libros en los que el director, requerido por el analista junghiano Ernest Bernhard, había anotado e ilustrado sus propias fantasías nocturnas durante treinta años<sup>46</sup>. Aquellos diseños y bosquejos dicen cómo Fellini veía *con sus ojos* aquella realidad más amplia que incluye el mundo interior, y, según el psicoanálisis, la verdadera y

---

<sup>44</sup> Latorre, José María, “Amarcord”, *Dirigido por*, 22, abril de 1975, pp.30-31.

<sup>45</sup> López Rancho, Miguel, “Amarcord, obra de arte y busca felliniana del tiempo”, *ABC*, 1.4.1975.

<sup>46</sup> Cfr. P., CLA., ““Il libro dei sogni” agli Oscar”, *Corriere della sera*, 18.11.2008.

propia mina (el inconsciente) en la cual se sedimentan conservándose los recuerdos alegres de la propia vida. Resulta de cierto interés aprovechar las reacciones de la crítica española ante la manera en que está representado el fascismo en la película. No exageraba, en nuestra opinión, quien sostenía que “decía más Fellini en esta película sobre Italia, sobre una cierta Italia y sobre toda Italia, que muchos libros y artículos, obras de teatro y películas juntas”; y maliciosamente añadía que “en ella se van a conocer los recuerdos de los años treinta de muchos no italianos”<sup>47</sup> (alusión velada, pero evidente, a los primeros años de la dictadura franquista). Había quien, con palabras que sorprenden por su crudeza, veía en la película “un rechazo claro y perfecto, en el marco de los años treinta, de las dos instituciones esencialmente contrastantes de la irracionalidad, riqueza y grandeza del ser humano: la iglesia y el fascismo”<sup>48</sup>. Es posible que el contexto histórico de la película despertase en algunos recuerdos y pesadillas del pasado: pero una cosa era manifestar satisfacción por la “brillantez humorística” (“con un fondo esperpéntico y doloroso”) con que estaba representada “la larga visita del jerarca fascista”<sup>49</sup>; y otra es considerarla (exagerando su peso específico en la economía global) el “eje principal del film”<sup>50</sup>.

### **3.3.6 *Casanova* (1976): la película del exceso**

*Casanova* fue en un primer momento (verano de 1977) autorizada, en versión subtitulada, “sin adaptaciones”, “para salas especiales” y “exclusivamente”

---

<sup>47</sup> Velasco, Miguel Ángel, “Amarcord, de Federico Fellini y nuestro”, *Ya*, 10.3.1974.

<sup>48</sup> Escudero, Isabel, “Amarcord”, *Cinema 2002*, 3, mayo de 1975, pp. 18-19.

<sup>49</sup> Arroita-Jáuregui, Marcelo, ““Amarcord”, sarcasmo y melancolía”, *Arriba*, 9.4.1975.

<sup>50</sup> Vicente, “Amarcord”, *Cartelera Turia*, 590, mayo de 1975.

para mayores de 18 años, (la Comisión de Calificación la proponía para salas especiales a causa de un “barroquismo” que “incide muchas veces en morbosidades”, y por su descarada “carga erótico-morbosa”. Y hay quien, a pesar de reconocer a Fellini el “derroche de fantasía y de poesía, mezclada con el canto a la carne”, opina que la sociedad actual está en desventaja respecto “al mundo fabuloso de *Casanova*”)<sup>51</sup> después (verano de 1979) en versión doblada en las salas comerciales (pero siempre para un público adulto). Pronosticaba un crítico femenino que la película no se estrenaría “por ahora en España”, y motivaba las causas de esta manera: “Pero no son cautelas morales las que impiden su exhibición, sino poderosas razones crematísticas. Digámoslo sin eufemismos: los distribuidores y exhibidores españoles temen un rotundo fracaso económico”; no le parecía apropiado que se diera en el cine contemporáneo la figura (era una referencia evidente a Fellini) “de escritor-guionista-productor-realizador, encarnado en una sola persona, y que fue posible en los pioneros”; así como resultaba evidente a quién iba dirigida la consideración siguiente: “si el artista cineasta no es capaz de tener miedo a los propios excesos de su fantasía sin freno, entonces lamentablemente bien podría ser que muriera a manos de sus propios fantasmas”<sup>52</sup>. No son pocas las críticas que insisten por un lado en la capacidad de Fellini de “lograr en su película momentos mágicos, en los que la belleza de las imágenes, al atractivo estático de las mismas, supera cualquier otra consideración”; pero, por otro, insisten también en la ausencia de dominio de estas visiones fantasmagóricas,

---

<sup>51</sup>Alcalá de Henares, Archivo General de la Administración, expediente 36/04457. Ministerio de Información y Turismo, Junta de Calificación y Apreciación de Películas, sesión del 5 de julio de 1977.

<sup>52</sup> Luca de Tena, María Luisa, “Fellini y sus fantasmas”, *Cine 77*, febrero de 1977.

de por sí también apreciables, pero que “en conjunto” daban como resultado algo “frío, distante, desangelado, torpe”<sup>53</sup>. Otro crítico definía como “siempre espléndida” “la belleza de las imágenes”, pero “ambiguo” el film, oscilante entre la “suntuosidad” visual y “un paroxismo que a veces abrumba”; por lo cual, si, considerando solo las imágenes, *Casanova* era “una “obra maestra” en la línea de Fellini”, “todo su contenido” era, sin embargo, “una traición a la verdad”<sup>54</sup>. Pocos podían dejar de reconocer el “extraordinario virtuosismo” con el que Fellini había construido una “narración recargada, [...] intrincada, tupida”, pero, si “lo valioso de la película” consistía “en la imaginativa visualidad de muchos fragmentos”, “su principal deficiencia” era “la falta de imaginación de la película en su conjunto”. El crítico Julián Marías cuya valoración estamos sintetizando establecía una analogía no carente de inexactitudes (incluso si se tratase de una evocación en absoluta soledad), cuando, hablando del dominio de lo “grotesco” en la película, señalaba también “una tendencia al “feísmo” que recuerda a Pasolini, una extraña complacencia en la degradación de las formas-rostros, cuerpos, gestos”<sup>55</sup>. Había quien, a pesar de no compartir la idea de que *Casanova* fuese “una película absolutamente vacía”, limitaba su relevancia adjudicándole “un planteamiento estilístico absolutamente involutivo”<sup>56</sup>. Alguno, de manera más benévola, invertía el claroscuro, concluyendo que “el genio de Fellini” aparecía con “brillo intermitente” y que la película pasaría “a la historia del cine como el

---

<sup>53</sup> Crespo, Pedro, ““El Casanova”, de Federico Fellini”, *ABC*, 22.11.1978. Sintetizando, Crespo concluía que *El Casanova* le parecía “una película grande en extensión y un tanto destartada dramáticamente”.

<sup>54</sup> Corbalán, Pablo, “Casanova”, *Informaciones*, 23.11.1978.

<sup>55</sup> Marías, Julián, “Simplificación complicada”, *Gaceta ilustrada*, 1.268, enero de 1981, p. 19.

<sup>56</sup> Urbez, Luis, ““El Casanova” de Fellini, sobre la utilidad del cine”, *Reseña de literatura, arte y espectáculo*, 118, enero-febrero de 1979.

caso de una expresión estética en parte fallida, pero no por ello sin importancia”<sup>57</sup>.

Es digno, en nuestra opinión, de particular atención un examen de la película, que es probablemente uno de los poquísimos intentos de leer la producción de Fellini en clave “reaccionaria” (tratamos de decir, de un modo *positivo*, desde un punto de vista reaccionario). Es el caso de la lectura que hizo de *Casanova* Vintila Horia, partiendo de una comparación halagadora y quizá algo atrevida: Fellini, en su opinión, era “también un pintor [...] manierista”, que, “insatisfecho del universo que le rodea, como el último Miguel Ángel, el maestro de los manieristas, se construye un universo para él, un cosmos en el estudio”. Pero el foco de la argumentación del crítico (muy cercano al planteamiento intelectual de la extrema derecha) era la equiparación iluminismo–totalitarismo materialista. En la película, Fellini habría expresado “su opinión acerca del siglo XVIII”, y “Casanova, como el marqués de Sade, Robespierre, Voltaire, están en la base de nuestro tiempo, son precursores no solo de la pornografía [...], sino también del Gulag, como expresión exacta de la utopía y del conformismo materialista, engendrador de monstruos mecánicos, muñecos pensantes, títeres [...]. Casanova es el símbolo deteriorado del amor [...]. El hombre de la decadencia, padre de la Revolución del 1789, [y] que Fellini utiliza para dar cuenta de lo que piensa sobre el hombre contemporáneo, nacido oficialmente en 1789”<sup>58</sup>. Estamos en presencia de una evidente manera de forzar los significados que se pueden localizar en la

---

<sup>57</sup> Ruiz, Jesús, “El Casanova de Federico Fellini”, *El Correo catalán*, 21.11.1978.

<sup>58</sup> Horia, Vintila, “Fellini contra Casanova”, *El Alcázar*, 30.11.1978.



película (más allá de los intentos y del modo de pensar del director), a no querer considerar la interpretación distorsionada de, al menos, algunas de las personalidades evocadas: Robespierre y Voltaire “precursores” de la pornografía, y Voltaire (una de las voces más claras del siglo XVIII contra la intolerancia) también del Gulag!

Hay otras dos valoraciones críticas que merecen ser mencionadas, al menos porque son ejemplificadoras de cómo habían sido algunas veces (quizás a menudo) chocantes los juicios del director de Rímini. José Luis Guarner, tras haber comparado a Fellini con Meliès, por su “búsqueda constante del espectáculo, de lo mágico a ultranza”, redimensionaba fuertemente la calidad de la película, definiendo el personaje de Casanova como “una marioneta”, e insinuando que el de Rímini lograba la eficacia expresiva únicamente “en su cazadero amarcordiano habitual, la evocación mítica de la Italia de su infancia y adolescencia”<sup>59</sup>. José María Latorre, por el contrario, apreciaba el rico registro del repertorio felliniano por cómo se manifestaba en la película: “La pluralidad aventurera de Casanova tiene su correspondencia en la pluralidad metafórica de Fellini; una pintura para cada viaje, un acto para cada representación, un viaje para cada motivo”. Reproduciendo la frase restrictiva de Guarner, citada antes por nosotros, Latorre la dotaba de un desconcertante signo de interrogación, añadiendo con dureza que esa del colega coterráneo era “tal vez una de las críticas más penosas que se han escrito sobre *Casanova*”<sup>60</sup>.

---

<sup>59</sup> Guarner, José Luis, “Hemos visto a ‘Casanova’”, *Nuevos Fotogramas*, 1.475, enero de 1976.

<sup>60</sup> Latorre, José María, “Una representación subacuática”, *Dirigido por*, 59, octubre de 1978.

### **3.4 Un Fellini más comprometido (1979-1983)**

En esta fase, Fellini rueda tres películas que tocan los aspectos político-sociales de una época especialmente crítica para Italia. No obstante el director niega siempre cualquier tipo de intención o intervención política, muchas serán las críticas dirigidas a sus películas que le vienen de esta vertiente

#### **3.4.1 *Prova d'orchestra/ Ensayo de orquesta* (1979), ¿película política?**

La Comisión de Censura acabó (diciembre de 1979) por autorizar *Prova d'orchestra* “para todos los públicos mayores de 14 años, en salas comerciales”<sup>1</sup>. Resulta chocante leer algunos de los motivos que llevaron a decisiones parecidas, por una película que no mostraba ninguna escena de violencia o de sexo, y había sido realizada para el gran público televisivo. Un censor, que, aunque la definía como “de gran belleza estilística e ideológica”, la juzgaba, sin embargo (sin aducir ningún motivo específico), de “no especialmente apropiada para niños”. Otro (José Antonio Ramiro Moreno) estaba preocupado por la posibilidad de “aburrir” a los preadolescentes: “el tema es tan profundo y de visión tan aburrida para un niño que la película no debe proyectarse para menores de 14 años”. Afortunadamente no se realizaron cortes de ningún tipo. La acogida española de la película fue mayoritariamente positiva, pero también diferenciada en la valoración del significado *político* del film (que Fellini, por otra parte, negaba que existiese), además de su valor estilístico. Había quien lo calificaba como una “ruptura” “con el estilo de sus

---

<sup>1</sup> Alcalá de Henares, Archivo General de la Administración, expediente 42/04339. Ministerio de Cultura, la Comisión de Visionado de Películas Cinematográficas autoriza la visión de la película el 12 de diciembre de 1979.

obras anteriores”<sup>2</sup> (sin precisar cuáles en particular), y quien, sin embargo, la consideraba “la enésima versión de sus films más típicos”; añadiendo, para mantener la tesis: “El enloquecimiento de la situación hasta la aparición de un “monstruo” exterior [la enorme bola de piedra que golpea las paredes, provocando grietas gigantescas] corresponde rigurosamente al esquema canónico de sus films más apocalípticos, entre ellos la famosa y, por cierto, aún inédita entre nosotros, *La dolce vita*”<sup>3</sup>.

La película llegaba en un momento particularmente crítico, más bien trágico, de la historia política italiana. El terrorismo político, de derechas y de izquierdas (este último más estructurado e ideológicamente motivado para realizar la “revolución proletaria”), había devastado el país, y el secuestro (y posterior asesinato) de un líder político (democristiano) muy importante como Aldo Moro parecía poder minar desde la base la solidez institucional republicana. Era inevitable - a pesar de los reiterados desmentidos de Fellini - que la película fuera interpretada como “un emblema de la actual situación política en Italia”<sup>4</sup>. ¿Se trataba de un elogio de la necesidad de la armonía social (una especie de “rappel à l’ordre” (llamada al orden) de un sentir fuertemente conservador), o de poner en guardia contra el peligro que el caos social podía representar para la democracia? El final, en el que se veía la recomposición *sinfónica* de la orquesta, había sido interpretado por algunos

---

<sup>2</sup> A., ““Ensayo de orquesta”, de Fellini”, *La Hoja del lunes*, 24.12.1979. Un crítico la definía como “una fábula de ejemplar simplicidad”, muy diferente del “barroquismo de sus superproducciones – el lúgubre *Casanova*, por citar la última” (Guarner, José Luis, “Ensayo de orquesta”, *El Periódico*, 28.12.1979).

<sup>3</sup> Lanosa, J. F., “Concertino para el Apocalipsis”, *El Ciervo*, 347, enero de 1980, p. 80.

<sup>4</sup> Cfr. la ya citada reseña de José Luis Guarner, en *El Periódico* del 28 de diciembre de 1979. “Todo el mundo —se leía en una reseña de redacción— ha visto una parábola sobre la Italia actual y quizá sobre la evolución general de la sociedad en occidente” (“Fellini: una visión de la crisis contemporánea”, *El Noticiero universal*, 19.5.1979).

como una alusión al “compromiso histórico”, es decir, al encuentro para una alianza estratégica entre las dos fuerzas políticas más relevantes de la historia republicana, el Partido Comunista (en la oposición desde hacía treinta años) y la democracia cristiana (hasta entonces eje de todos los gobiernos de posguerra). De “fábula autoritaria”, que afirmaba por un lado la prioridad del “creador” “en la elaboración de una obra de arte colectiva”, y por otro, en política, la necesidad de una línea “dura” contra “la anarquía sindical y laboral”, hablaba una reseña ya desde el título<sup>5</sup>. Para otro crítico, la película tenía la intención de “denunciar” “los estragos del desorden” derivados de “una deificación del colectivismo”, y se la compara (un poco misteriosamente, pero quizás por nostalgia franquista) con “el terrorismo intelectual imperante” (“que sufrimos”), responsable de una “conspiración de silencio en torno a esta gran película”<sup>6</sup>. De modo probablemente más equilibrado, un censor partía del relato concreto de la película (“el individualismo de los músicos [...] deriva en anarquía por falta de respeto a la autoridad constituida (el director), hasta llegar al caos total y al peligro de aniquilamiento colectivo”), para concluir que Fellini hacía “una llamada a la salvaguardia de la democracia amenazada. Se trata de una reflexión moral sobre la necesidad de una autodisciplina, de un orden voluntariamente asumido para garantizar un resultado: la bella sinfonía o la convivencia social”<sup>7</sup>. Otros, al final, invitaban a permanecer en el terreno del arte (porque “el creador no juzga, presenta”): “La obra de arte [...] no es

---

<sup>5</sup> De Cominges, Jorge, “Una fábula autoritaria”, *El Noticiero universal*, 24.12.1979.

<sup>6</sup> Arroita-Jáuregui, Marcelo, “Que viva Fellini”, *El Alcázar*, 22.1.1980.

<sup>7</sup> Vanaclocha, “Ensayo de orquesta”, *Cartelera Turia*, 843, marzo-abril de 1980. Coincidió Jesús Ruiz (“Ensayo de orquesta”, *El Correo catalán*, 18.12.1979), sosteniendo que el “apólogo” podría considerarse como una “advertencia (“apenas velada”) de que la dictadura [...] está ahí tras el desorden, tras el caos de la contestación, tras la exacerbación de los personalismos y los abusos de la política [...] que en clave transparente simbolizan los músicos de la “orquesta””.

moral, religiosa, política o social, sino una representación estética, es decir, imaginativa, metafórica, emotiva, de la realidad”; y cabe apreciar adecuadamente la “secuencia musical” final del “fragmento sinfónico”, dirigida con “mano maestra”: “el entusiasmo de la música está ahí plenamente comunicado y también la valía de un director cinematográfico que, aun cuando se propone obras menores, no puede evitar que le salgan obras maestras”<sup>8</sup>.

### **3.4.2 *La città delle donne/ La ciudad de las mujeres* (1980): las feministas se rebelan**

*La città delle donne/La ciudad de las mujeres* no tuvo que esperar mucho tiempo para conseguir el “nihil obstat” de la Comisión de Calificación. La Comisión juzgó (como se expresó uno de sus miembros, Manuel Gómez Guerreiro) que era una “típica película para adultos por su lectura y dificultad de comprensión para los jóvenes”. E. Moya escribía: “Film [...] con claros y oscuros símbolos, desvergonzado a ratos, reiterativo en otros, espectacular casi siempre.” Y seguía: “Por su confusión temática, sexualidad latente o desbordante, y dudosa moralidad, parece propio de adultos.”<sup>9</sup> Por unanimidad se decidió su proyección sin cortes “en salas comerciales y para mayores de 18 años”. La acogida de la crítica española fue en general negativa. Una de las reseñas más benévolas afirmaba que “la fantasía y el tono poético de Fellini [...], su ternura, su ironía aparecen y desaparecen a lo largo de la película, pero sin tener la consistencia y la unidad que caracterizaron sus mejores

---

<sup>8</sup> Racionero, Luis, “Fellini y el poder”, *Triunfo*, 856, junio de 1979.

<sup>9</sup> Alcalá de Henares, Archivo General de la Administración, expediente 42/04392. Ministerio de cultura, Comisión de Visionado de Películas Cinematográficas, censor E. Moya, 17 de noviembre de 1980.

películas”<sup>10</sup>. Otro crítico consideraba que la película no aportaba “nada nuevo a la trayectoria de su autor”, tratándose “de un resumen de cuanto el director italiano ya había expresado en obras anteriores sobre el tema de la mujer. [...] la mirada felliniana respecto al mundo femenino sigue siendo la misma, igual que sus obsesiones, sus preferencias o su mezcla de fascinación-temor-agresividad ante el sexo opuesto”<sup>11</sup>. La concepción de la mujer resultante de la película está naturalmente en el centro de las valoraciones críticas. *La ciudad de las mujeres* —sintetizaba Pedro Crespo— es, fundamentalmente, dos cosas: de un lado, una crítica hipertrofiada<sup>12</sup> y barata del feminismo imperante, movimientos de liberación incluidos; del otro, un resumen del pensamiento de Fellini sobre la mujer, reducción de la psicofilosofía de Gelsomina, Cabiria y la propia Giulietta Masina”<sup>13</sup>. Pascual Cebollada recurría a la conocida expresión de Horacio (“Quandoque bonus dormitat Homerus”), para introducir una severa valoración de la película, definida por él como “un drama satírico y alegórico sobre el feminismo”, que tenía “la impronta” de Fellini, “pero que tiene tantos baches que hay que calificarla de desigual y malograda”; el director – añadía – “quiere hacer una caricatura, pero lo que hace es un ejercicio de súper decorador, de humorista y de misógino erótico sobre la

---

<sup>10</sup> Masó, Ángeles, “La ciudad de las mujeres”, *La Vanguardia*, 8.12.1980.

<sup>11</sup> Lara, Fernando, “Cannes ’80. Siempre Resnais”, *La Calle*, 115, junio de 1980.

<sup>12</sup> Idéntica es la expresión adoptada de Jesús Fernández Santos, “Todas las mujeres tienen 20 años”, *El País*, 25.1. 1980.

<sup>13</sup> Crespo, Pedro, ““La ciudad de las mujeres”, de Federico Fellini”, *ABC*, 25.1.1981. En otra reseña se decía que la película, “heredera de obras anteriores de Fellini”, podía “ser entendida como el producto decadente de una dinastía antes gloriosa que ha tenido la desgracia de reunir en sí todos los defectos y excesos de su estirpe” (Magradesco, Elena, “La ciudad de las mujeres”, *Cartelera Turia*, 901, mayo de 1981.

mujer, envuelta en un mundo de apetencias, de signos y de símbolos”<sup>14</sup>. Acerca de la “misoginia” coincidía (en la citada reseña en el “ABC” del 25 de marzo de 1981) Pedro Crespo “especialmente en la primera parte del film, y hay no poco humor misógino”. Otro crítico apuntaba que las mujeres de la película, muchas de ellas “distorsionadas, exageradas, ridiculizadas”, eran vistas “desde una perspectiva masculina; más aún, machista “a la italiana”” (quizás sería mejor decir “a la latina”); pero, añadía, “sería un error pensar” en un Fellini “misógino o antifeminista”, ¿por qué entonces, casualmente, había en la película “una autocrítica dolorosa” de la “imagen peyorativa” de la mujer<sup>15</sup>? Después había quien, recordando que Fellini había recibido “una educación cristiana, y encima mediterránea”, afirmaba que sus mujeres eran ““el pecado” y, al mismo tiempo, la “mamma-santissima” (santísima Virgen)”<sup>16</sup>. Formulando un duro juicio sobre la película, tachada de ser “un pobre muestrario de saldos, de relatos de la fábrica felliniana” y “un cajón de sastre” de “antiguas obsesiones personales” y de “una reiteración sin gracia”, un crítico se preguntaba si “habría sido mejor contando con el trabajo de Rota” (el músico murió tres meses antes de que empezase el rodaje de la película); pero evidentemente se trataba de una pregunta sin respuesta, útil únicamente para

---

<sup>14</sup> Cebollada, Pascual, “Los genios también duermen. “La ciudad de las mujeres””, *Ya*, 27.1.1981. La frase sacada del título terminaba con “o, al menos, dormitan de cuando en cuando”. Tiene, según mi punto de vista, que atribuirse a Cebollada también la reseña de la película aparecida anónima *Cine y más*, 8/9/10, enero/febrero/marzo de 1981, p. 20. se encuentran, casi idénticos, los dos pasajes que hemos citado, con leves diferencias: “una comedia (en lugar de “un drama”) satírica y fantástica” (en lugar de “alegórico”), “ensayo erótico (en lugar de “misógino”)”.

<sup>15</sup> Camina, Ángel, “La ciudad de las mujeres”, *Reseña de literatura, arte y espectáculo*, 131, marzo-abril de 1981.

<sup>16</sup> Orina, Alejandro, “El universo femenino de Fellini, reunido en un film”, *El Noticiero universal*, 4.12. 1980.

registrar otro componente negativo de la película, “la vulgar música de acompañamiento compuesta por Bacalov”<sup>17</sup>

### **3.4.3 *E la nave va/ Y la nave va* (1983): un caso de censura de mercado**

Un crítico entusiasta de *E la nave va* se lamentaba: “tarde y desgraciadamente en versión doblada, nos llega la mejor película de Fellini y probablemente del año”. “Yo no soy un fanático de este barroco director —precisaba— que siempre ha hecho películas muy bellas en el plano estético, pero en este caso el triunfo es total. Tanto el humor, de gran calidad, como la imagen inolvidable, la ambientación perfecta y la interpretación sutil y matizada nos llenan de alegría”; y para valorarla recurría a la expresión italiana “capolavoro” (“obra maestra”)<sup>18</sup>. El retraso de la aparición de la película en España (1985) no había sido esta vez debido a la censura<sup>19</sup>, sino a la dificultad para encontrar un distribuidor: “Nadie se atrevía, a pesar de tratarse de un Fellini, a invertir dinero en un film poco comercial a priori. De ahí su estreno tardío”. El crítico que se expresaba de esta manera, añadía una anotación desconsolada: “Ello es significativo de los problemas que el cine de autor - incluso el de los consagrados - tiene para su difusión”<sup>20</sup>. Otro crítico escribía que el “estreno en España” de la película podía “considerarse como un auténtico milagro, debido al encomiable empeño de la distribuidora CH Films”, que se sentía agradecida

---

<sup>17</sup> Latorre, José María, “La ciudad de las mujeres de Fellini”, *Dirigido por*, 76, octubre de 1986.

<sup>18</sup> Richardson, John, “Y la nave va”, *El Ciervo*, 408/409, febrero-marzo de 1985.

<sup>19</sup> Alcalá de Henares, Archivo General de la Administración, expediente 42/04510. La Subcomisión de Clarificación autoriza la película en junio de 1985.

<sup>20</sup> Vicente, “E la nave va”, *Cartelera Turia*, 1.109, mayo de 1985. Richardson, citado en la nota precedente, lamentaba: “Lo triste es que, a pesar de las excelentes y unánimes críticas, el cine donde se proyecta *Y la nave va* está casi vacío”.



por haber conseguido llevar a cabo “un verdadero y auténtico regalo para el cinéfilo”<sup>21</sup>. Respecto al estilo de la película y su relevancia comparativa en la producción de Fellini, asistimos a una alternancia de puntos de vista tanto coincidentes como diferenciados. Hay quien dice que *Y la nave va* le parecía “la mejor y más profunda, así como sentida de todas la películas de Fellini que siguieron a *Amarcord* (1973)”<sup>22</sup>; y quien, volviendo a escribir sobre la película quince años después, la consideraba “el mejor trabajo de Fellini en los años ochenta”<sup>23</sup>. Quizás haya que subrayar como valor estilístico peculiar del director romañolo la “creación en el estudio”, Ventila Horia recurría a un conocido aforismo de Leonardo da Vinci, “la pintura es algo mental”<sup>24</sup>; así como el argumento/tema de la película le traía a la mente al Thomas Mann de *Muerte en Venecia*, con una mal disimulada inclinación a exaltar la “belleza de la muerte”, tan querida para cierta retórica de la extrema derecha, no solo europea (“la muerte, complemento inequívoco de todo esfuerzo vital, entrada a la verdad”). Esto va, en nuestra opinión, mucho más allá de las intenciones de Fellini y el contenido real de la película, que, en todo caso, representa “el funeral de una civilización muy determinada, el de una burguesía situada además en un momento crucial, a punto de estallar la I Guerra Mundial”<sup>25</sup>. El crítico recién citado observaba que a Fellini le interesaba “sobre todo, el retrato de un microcosmos donde se mueven unos personajes con una serie de

<sup>21</sup> Ordóñez, Marcos, “La nave de Fellini ya navega”, *El Correo catalán*, 19.1.1985.

<sup>22</sup> Urbez, Luis, “Y la nave va. Una alegoría fúnebre”, *Reseña de literatura, arte y espectáculo*, 155, marzo-abril de 1985.

<sup>23</sup> Latorre, José María, *Canto fúnebre*, “Dirigido por”, 284, noviembre de 1999, pp. 76-77.

<sup>24</sup> Horia, Ventila, “De Thomas Mann a Federico Fellini”, *El Alcázar*, 7.2.1985. Es curioso que Horia hiciera residir “el sentido semántico de la palabra” *arte* (como él consideraba el cine) en “virtuosidad, de *ἄρτε*”; pero “arte” es un término de origen latino (los griegos antiguos adoptaban *τέχνη*), y tiene con *ἄρτε* pura asonancia.

<sup>25</sup> Cfr. la citada reseña de Vicente, aparecida en “Cartelera Turia” de mayo de 1985. Vicente concluía así su análisis: “*E la nave va*, sin ser uno de los mejores films de Fellini, me parece altamente original y sugestivo”.

“vicios” que intentan ocultar: ninfomanía, homosexualidad, masoquismo, fetichismo, etc.”. Lo que le recordaba (“por la finalidad temática, no por la estética, muy dispar en cada uno”) dos grandes películas: “*La regla del juego* de Jean Renoir, en cuanto a sátira social de unos determinados personajes situados en un medio cerrado” y *El discreto encanto de la burguesía* de Luis Buñuel, porque también Fellini, al igual que el cineasta aragonés, introducía “una serie de elementos perturbadores que van creando una sensación de extrañamiento entre los pasajeros”. Dos elementos formales puestos de relieve por no pocos críticos son la utilización de los rasgos estilísticos característicos del cine mudo, y la “frialidad” con la que Fellini habría refrenado su fantasía desbordante. Según José María Latorre, “el mejor hallazgo de la película” consistía en haber unido “estructuralmente los estilemas (las características) del cine mudo, el falso reportaje y el artificio operístico”<sup>26</sup>. De la misma opinión es, entre otros, un crítico que observaba que la película “empezaba con los rudimentos del cine mudo y terminaba con la alta sofisticación de la narración moderna”<sup>27</sup>. Una coincidencia en el punto de vista respecto a la “frialidad” formal, la encontramos en dos reseñas. Una hablaba de “nueva, severa y fría estilización a la que Fellini somete su fantasía tradicionalmente desordenada y desbordante” (“mucho menos ternura que en los anteriores. El tono general es de frialidad”)<sup>28</sup>; la otra veía en la película “una de las tragedias grotescas más frías —y menos impregnadas de ternura— de la filmografía de Fellini”; y hacía la siguiente observación: “La representación (arte,

---

<sup>26</sup> Latorre, José María, “Y la nave va” opera fantástica”, *Dirigido por*, 121, enero de 1985.

<sup>27</sup> Molina Foix, Vicente, “Diez y medio”, *Cambio* 16, 4.2.1985. En una reseña anónima aparecida en *La Hoja del lunes* del 27 enero de 1985, se leía que “el acorazado que interrumpía [...] la alegoría del viaje funerario parece salido de una cinta de Méliès”.

<sup>28</sup> Colón, Carlos, “Innovación y esplendor del Fellini otoñal”, *Casablanca*, 35, noviembre 1983.

información, cine) es capaz de convertir en un espectáculo lúcido y hasta brillante la “débâcle” próxima”<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Cfr. La cit. reseña de Urbez, Luis, en *Reseña de literatura, arte y espectáculo*, 155, marzo-abril de 1985.

### 3.5 La melancolía felliniana (1986-1990)

El último periodo de Fellini está impregnado de nostalgia por el tiempo transcurrido, y de incompreensión y dura crítica del tiempo presente. La vejez se percibe como una presencia amenazante en las tres últimas películas de Fellini, y aflora un sentido de melancolía como quien se prepara a despedirse del mundo.

#### 3.5.1 *Ginger e Fred/Ginger y Fred: (1986) otra película autobiográfica*

No encontró ningún obstáculo por parte de la censura *Ginger e Fred*. El preestreno de la película tuvo lugar en Madrid en la semana de cine italiano en abril de 1986<sup>1</sup>, y en noviembre fue autorizada inmediatamente para que se

---

<sup>1</sup> Para el preestreno de *Ginger e Fred*, Fellini fue invitado a Madrid en abril de 1986. Esta vez la película inauguraba la Semana de Cine Italiano en Madrid en el Palacio de la Música. Del acontecimiento hablaron no solo las revistas de cine, sino también, y sobre todo, los periódicos españoles. Y para la ocasión se reedita un libro-homenaje a Federico Fellini, aparecido cuando en el Festival de Cine de Venecia del año anterior se le había concedido al director el León de Oro a su carrera [Federico Fellini: Leone d'oro, Venecia 1985, Roma, Anica, 1985; (2ª ed. Roma attività cinematografiche italiane, cub reedición, 1986)].

La atención de la prensa se concentró en la película y en la conferencia de prensa que dio Giulietta Masina.

En *Ya*, se escribe de la actriz: “Es tan menuda como en la pantalla y tiene la misma sonrisa, ingenua y brillante, que Cabiria y Gelsomina, personajes creados por su marido, Fellini, para ella. Giulietta Masina es extremadamente elegante y agradable, y durante el día de ayer soportó estoicamente el turno de entrevistas, pese a que deseaba “visitar Madrid”, ciudad que le encanta, y asistir a espectáculos de flamenco, especialmente al de su gran amiga Lucero Tena.” Se habla de los veinte años que habían tenido que pasar para verla regresar al trabajo con su marido porque, como dice la misma Masina: “Federico no encontró un papel para mí, pero no me quejo, porque ser protagonista de cuatro de sus películas es muchísimo para una actriz”. Masina, además, explica cómo trabajar con su marido no resulta “ni más fácil ni más difícil que trabajar con otro director”, pero reconoce que es un poco más “movido” y “vivaz”, porque él improvisa mucho y prepara algunas situaciones y personajes poco antes de los rodajes.” Además, subraya que “A él le gustaría que yo entendiera sus deseos antes de explicármelos, y yo quisiera entenderle sin que me lo explicara. Luego - dice orgullosa - los resultados se ven en la pantalla”. Debajo de una gran fotografía de la actriz está escrito: “El encanto de Giulietta. - como los personajes que la han hecho famosa, Giulietta Masina es una mezcla de ingenuidad e inteligencia, una gran mujer en un cuerpo diminuto”. [Gil, Cristina, “Giulietta Masina: “Marcello y yo bailamos mejor que como lo hacemos en “Ginger y Fred””, *Ya*, 16.04.1986. ]

En *El País* se da cuenta de la desilusión de Giulietta Masina cuando llegó al aeropuerto, porque se esperaba también “la compañía del genial, voluble y colérico director”, pero explica

estrenase en las salas comerciales y “para todos los públicos”.<sup>2</sup> La película, por lo demás, no contenía escenas de sexo o de violencia, y como objeto de sátira

---

Giulietta que “tenía roto un tobillo” [Fernández Rubio, ‘A., “‘Ginger y Fred’, de Fellini, abre una semana de cine italiano en Madrid”, *El País*, 14 .04. 1986.]

Pero nosotros sabemos por el testimonio de Jordi Grau que éste no era el motivo de la ausencia de Fellini de la vera de su mujer. Grau evoca el acontecimiento muchos años después en un artículo aparecido en la revista del Instituto Italiano de Cultura de Barcelona. [Jordi Grau *Fellini desde Barcellona*, in *Quaderni del CSCI*, 1, revista anual de cine italiano, Barcelona, Istituto di cultura italiano, 2005, pp. 82-86.] Grau insiste en el gran afecto que Fellini profesaba a Giulietta, y cuenta la llamada que hizo al director un día antes de la inauguración del Festival. Al teléfono con Grau, después de haberse asegurado de que la película se proyectaría en una gran sala, el Palacio de la Música, que en la proyección participaría gente seria (a pesar de ser de derechas, como le había explicado Grau) y la familia real (no el Rey, sino la Infanta), Fellini, satisfecho, había sorprendido a su amigo: “Bien, entonces no iré”. - “¿Por qué?” - “Porque quiero que todo el éxito sea para Giulietta, y que haya un foco luminoso encima de ella en cuanto termine la proyección mientras van pasando los títulos de crédito”.

En el *ABC* se pone el acento sobre la Semana de Cine Italiano. Después de haber elogiado la película *Ginger y Fred*, donde “la fantasía de Fellini [...] trata con disimulada crueldad a sus personajes (una pareja de antiguos bailarines de “claqué”) y con frialdad sin disimulo las técnicas televisivas de realización”, se dice que la película es la más indicada para abrir “con brillantez la Semana de Cine italiano”: ¿por qué “si hace treinta y tres años, cuando se celebró la anterior muestra de cine italiano, existía un frente estético y un estilo común (el neorrealismo y filmes como “Ladrón de bicicletas” o “Paisà”), en la actualidad, que no es fácil de ver una línea de conexión en la producción, ha de ser un nombre como el de Federico Fellini el que inaugure una muestra que se supone representativa de la cinematografía italiana?”. [S. E., ““Ginger y Fred” inauguró ayer la semana de Cine Italiano”, *ABC*, 15.04.1986 ] Tributando con estas palabras un halagador homenaje a Fellini y a su obra, en un momento en el que el cine italiano, y en general el cine europeo, estaba viviendo (y vive todavía) una crisis. Además, el crítico evidencia la diferencia existente en los más de treinta años transcurridos desde la Semana de Cine Italiano de 1953 a la de 1986. En esta última “no se puede hablar de un estilo más allá del de los propios autores”, mientras que 1953 “era [...] una época dulce en la cinematografía de aquel país (aunque lo era a costa de un estilo agrio: el neorrealismo) y vino a poner abono en el erial de la producción española. Fue un rotundo éxito y tuvo una manifiesta influencia en los cineastas de la época. [E.R.M., ““Ginger y Fred” abrirá la Semana de cine Italiano en Madrid”, *ABC*, 14.4. 1986 ].

Concluimos, finalmente, con las consideraciones aparecidas en *La Vanguardia* de Barcelona: “La película *Ginger y Fred* es, sin duda, la estrella de la actual Semana del Cine Italiano que se celebra en Madrid”. Se habla de la conferencia de prensa de Giulietta Masina, que explica cómo Fellini “había pensado en ella cuando concibió la idea del guión, “porque una persona concreta puede ser la inspiradora de una película, igual que puede serlo de un libro o de un cuadro”. Admite también que en ella pueda existir una cierta ingenuidad y frescura, que no es más que el reflejo de una voluntad de optimismo ante la existencia. Giulietta cuenta que ese afán por “aceptar la realidad de la vida” tiene su origen en la educación que recibió”.

Un gran éxito tuvo la interpretación de Giulietta Masina. Ella declara que se siente “heredera” de la “commedia dell’arte”, y explica que, “aunque parezca natural en una película, “nunca se es como en la realidad de la vida”. Cuando le preguntan quién le enseñó a bailar, responde “que fue “el instinto”. Y en el artículo, Giulietta, “que es un ser risueño y divertido”, recuerda que “no es la primera vez que baila en la pantalla. Bailé “un charleston” en una película rodada en Berlín y un mambo cómico que quiso introducir Federico en *La noches de Cabiria* [...] Cuando supe que en esta película tenía que bailar, me sentí muy excitada, porque era lo que más me gustaba de la idea original. [...] No es porque esté en España, pero yo soy una enloquecida del flamenco”[Brunet, J. M., “La protagonista de” *Ginger y Fred*”, en la Semana de Cine Italiano de Madrid. Giulietta Masina: “A pesar de la televisión el cine seguirá existiendo con “C” mayúscula”, *La Vanguardia*, 17.4.1986].

<sup>2</sup> Alcalá de Henares, Archivo General de la Administración, expediente 42/04575.

aparecía una institución, el medio televisivo, que junto con la Iglesia comparte la capacidad de ser un potente instrumento de orientación de la opinión pública (que se vuelve “sagrada” solo cuando se utiliza — como desgraciadamente sucede ahora en Italia — para conseguir dinero o para lograr y mantener el éxito político de quien posee la propiedad oligopolística). Es una opinión bastante difundida entre la crítica española que *Ginger y Fred* es una película fundamentalmente *autobiográfica*. Esta era, por ejemplo, la autorizada opinión de un amigo personal del director italiano, el guionista y director Jordi Grau, para el que en *Fred*, el protagonista, “estaba, más que nunca, Federico Fellini, un Federico Fellini que contiene muchos más Federicos Fellinis que otros autorretratos anteriores”; “tal vez porque — añadía — este es, casi casi un autorretrato del natural como lo fuera en su día el protagonista de *8½*. Mastroianni lleva la calva y el sombrero con que se cubre la calva Federico, sus trajes de pata de gallo, su bufanda”. “Se trata -concluía Jordi Grau -, una vez más, en los films de Federico, de una conmovedora y despiadada confesión personal”<sup>3</sup>. ¿En la película, hay “nostalgia” por una forma de espectáculo, las variedades, que se acaba, suplantado por una cultura más vulgar y más voraz, la de la televisión? Muchos lo piensan y hablan de una “película con una incalculable carga de nostalgia”<sup>4</sup>; o de “obra divertida, nostálgica, tierna, amarga, espectacular e insólita”<sup>5</sup>; o incluso dicen de Fellini que “añora la realidad y la emoción que sabía fabricar el cine y que la televisión

---

<sup>3</sup> Grau, Jordi, “El principiante”, *Diario 16*, 8.11. 1986.

<sup>4</sup> “*Ginger y Fred*” de Federico Fellini, “ABC”, 15 de noviembre de 1986.

<sup>5</sup> Ripoll-Freixes, Enric, “Berlín/86. *Ginger y Fred*, o los fastos de la imaginación con Fellini y la Masina”, *Dirigido por*, 134, marzo de 1986, pp. 12-13.

ha transformado en nada”<sup>6</sup>. También José Luis Guarner se preguntaba si el espectáculo de variedades no sería una “metáfora del cine, espectáculo inocente que desaparece”; y añadía después sutilmente: “la actividad de Fellini no es nostálgica, ni compungida, no complaciente, sino profundamente irónica. Su discurso es aquí más abierto y mucho menos enigmático que en su previa y genial *Y la nave va*, pero está llevado sin concesiones, hasta la últimas consecuencias, con mano de maestro”<sup>7</sup>. Y se había reafirmado en esto ya en otro artículo<sup>8</sup>, en el cual, bajo el párrafo titulado *Elegía nostálgica*, escribía: “Ver, sin embargo, en *Ginger y Fred* un mero panfleto contra la televisión le parece al cronista empobrecer lamentablemente su sentido. Hay muchas, muchísimas cosas en *Ginger y Fred* [...]. Hay una reflexión visionaria sobre ese caos terrible y exultante que muestra divinamente nuestra civilización. Hay un “constat” lúcido e inapelable del tiempo que pasa, de los valores que cambian, de la cultura que muere a manos de otra cultura. Hay una elegía nostálgica - ¿las varietés como metáfora del cine, espectáculo inocente, que desaparece? - y a un tiempo profundamente irónica: que no se busque autocompasión aquí”. Naturalmente todos ponían de relieve que se trataba de una “magnífica y cruel sátira sobre la televisión y la publicidad”<sup>9</sup>; o, como se expresaba otra reseña de manera más extensa, de “una crítica evidente de la

---

<sup>6</sup> Martí, Octavi, “Un sueño hecho añicos”, *El País*, 15.11.1986. El mismo Fellini, en una entrevista concedida a Enric Ripoll-Freixes (“Habla Fellini”, *Dirigido por*, 134, marzo de 1986, p. 22) había hecho referencia a la categoría de la “nostalgia”, a propósito de *Ginger y Fred*: “Se trata [...] de la añoranza por las cosas que pueden perdurar por su espontaneidad, armonía, y belleza; también la añoranza por encontrar a alguien, a otra persona con quien comunicarse, compartiendo una armonía y una confianza”. También, en una entrevista posterior, a Madhu Jain (“Tras “Ginger y Fred”, *Antena semanal*, 8 febrero de 1987), le importó declarar: “Yo no soy una persona nostálgica”.

<sup>7</sup> Guarner, José Luis, “Ginger y Fred”, *La Vanguardia*, 15.11.1986.

<sup>8</sup> Guarner, José Luis, ““Ginger y Fred”: amor, TV y Apocalipsis”, *La Vanguardia*, 29.1.1986.

<sup>9</sup> Cirbian, T., “Fellini se burla de la TV con su magnífica “Ginger y Fred””, *El Periódico*, 11.11.1986.

televisión, y de sus modos, y también de sus “teleadictos”, con un afán claro de ridiculizar los métodos tiránicos del pequeño y dictatorial mundo que queda “al otro lado de la cámara”<sup>10</sup>. Una voz parcialmente negativa definía esta sátira como “un ataque furibundo e inútil contra el nuevo medio de comunicación de masas (masivo)”<sup>11</sup>. Aquel “inútil” provenía probablemente de la convicción de que la televisión ya había (o, de cualquier modo, habría) vencido, desde el momento en el que el crítico hablaba de “vulgar homogeneización” producida por la “pequeña pantalla” y definía como “de extraordinaria finura” la “descripción visual” que de ella ofrecía Fellini. Pero, en su opinión, no “convencían plenamente” las “demasiadas repeticiones”, “el “revoloteo” de “viejos fantasmas” y la ausencia de “una inspiración capaz de dominarlos, aunándolos dentro de la intención fundamental”. Es unánime el aprecio por “los extraordinarios” protagonistas (“todos los elogios son pocos para esa formidable pareja de actores”)<sup>12</sup>: Mastroianni está “absolutamente genial” y la Masina “perfecta en el gesto, en el clima de su personaje”<sup>13</sup>, “magnífica” en “gracia y dulzura”<sup>14</sup>.

### **3.5.2 *Entrevista/Entrevista* (1987), los recuerdos de una vida**

*Entrevista/Entrevista* tardó en llegar a España (tres años a Barcelona, y hasta cinco años en llegar a Madrid), pero no por obstáculos debidos a la censura. “El motivo del retraso - escribía un crítico catalán - hay que buscarlo en las elevadas pretensiones económicas exigidas por su distribuidora internacional,

<sup>10</sup> ““Ginger y Fred” de Federico Fellini”, *ABC*, 15.11.1986.

<sup>11</sup> Alcalá Manuel, “Ginger y Fred. El viejo y el nuevo espectáculo”, *Reseña de literatura, arte y espectáculo*, 170, enero 1987.

<sup>12</sup> Cfr. la citada reseña de Octavi Martí, en *El País*, 15 de noviembre de 1986.

<sup>13</sup> Cfr. la citada reseña aparecida en *ABC* el 15 de noviembre de 1986.

<sup>14</sup> Llopis, Silvia, “La última gran sátira del maestro Fellini”, *Diario 16*, 6.11.1986.



que provocó que, aunque diversos profesionales españoles se interesaran por ella, nadie se hubiese atrevido a traerla, hasta que no se ajustó el precio”<sup>15</sup>. Una película, por lo demás, tan abiertamente autobiográfica, y que, sin embargo, logró ser, utilizando las palabras del crítico citado previamente, “una hermosa autoradiografía”, que ciertamente no podía atraer al gran público, circunscribiéndose más bien a un restringido público de cinéfilos o amantes del director de Rimini; y los distribuidores españoles tenían por eso razón para temer una pérdida económica. Prevalecen en la crítica española las reseñas positivas, con algunas muestras de particular fervor – José Luis Guarner, mientras hablaba con medida de un Fellini “que se autopresenta irónicamente [...], como un artesano diligente”, concluía después (con evidente y quizás afectuosa exageración) que la película era “una de las obras mayores” del director<sup>16</sup>. Volviendo a intervenir acerca de *Entrevista*, Guarner escribía que “libre” era el adjetivo que más le convenía a la película: “Su discurso progresa con fluidez, la desenvoltura de los renglones de un escritor, que cambia de tema o de registro a tenor del capricho de su inspiración, o como los trazos que un pintor esboza, modifica, enriquece sobre su tela”<sup>17</sup>. Un evidente entusiasmo “feliniano” está en la sucesión de adjetivos con los que el ya citado De Vicente califica *Intervista* en otra reseña: “es hermosa, dulce, emocionante, irónica, nostálgica, lírica” (“En resumen, una de las mejores películas estrenadas en los

---

<sup>15</sup> De Vicente, Eduardo, “*Intervista* trae la nostalgia de Federico Fellini”, *El Periódico*, 1.10.1990.

<sup>16</sup> Guarner, José Luis, “Otro Fellini de los grandes”, *La Vanguardia*, 6.10.1990.

<sup>17</sup> Guarner, José Luis, “Entrevista”, *Nuevos fotogramas*, 1.768, noviembre de 1990.

últimos años que merece ser vista y vuelta a ver”<sup>18</sup>. Un crítico al que la película le parecía “desasosegadora” y “emocionante”, veía en el baño en la fontana di Trevi de Marcello Mastroianni y Anita Ekberg “uno de los momentos más líricamente poéticos de la historia del cine”<sup>19</sup>; coincidiendo en esto con José Luis Guarner, que la consideraba “la escena más extraordinaria de toda la película”<sup>20</sup>. Una valoración ambivalente se recoge en dos reseñas con las que queremos cerrar nuestro examen. José María Latorre, que si bien se declaraba “reconfortado” por *Entrevista* “después de un fracaso tan estrepitoso, de una película tan vulgar, tan plana, indigna de Fellini, como *Ginger y Fred*” (viendo en la nueva película “grandes momentos y destellos de una imaginación visual que no está agotada), denunciaba al mismo tiempo la presencia en la película de “momentos descaradamente vulgares, e incluso de mal gusto”<sup>21</sup>. Más tarde se hacía eco de estas opiniones otro crítico que definía la película como “un documento gozoso para quien “ama al Maestro”, como dirían los italianos. Con momentos de excepcional belleza plástica y de sugerente poesía, pero igualmente con descensos de nivel estético y baches de facilonería”<sup>22</sup>. Para volver a Latorre, que, respecto al cine del de Rimini, destilaba (nos parece) una mezcla de atracción y de turbación, una reserva surgía también cuando definía a Fellini como “un hombre del pasado, en el sentido más noble del término”. Y

---

<sup>18</sup> De Vicente, Eduardo, “La ‘noche americana’ de Federico Fellini”, *El Periódico*, 2.10.1990. En la dos reseñas, De Vicente citaba por analogía la película de Truffaut, *La noche americana* (conocida en Italia con el título de *Effetto notte*), que tenía como argumento (así lo contaba el mismo director francés) “el rodaje de una película, desde el primer giro de manivela hasta el último día de filmación”: en suma, un film “en el film”, o bien, si se prefiere, “sobre otro film”, así como sobre las aventuras de su *troupe*. Hay aquí, si acaso, una diversidad, porque como centro de *Intervista* está únicamente Fellini y su cine; de Fellini, por otra parte, se hacía el nombre en la película de Truffaut.

<sup>19</sup> Santos Fontenla, César, ““Intervista” de Federico Fellini”, *ABC*, 25.5.1992.

<sup>20</sup> Cfr. la citada reseña en *La Vanguardia* del 6 de octubre de 1990.

<sup>21</sup> Latorre, José María, “Entrevista. Mirando hacia atrás sin ira”, *Dirigido por*, 184, octubre de 1990.

<sup>22</sup> Urbez, Luis, “Entrevista”, *Reseña de literatura, arte y espectáculo*, 230, julio-agosto de 1992.

concluía manifestando claramente sus predilecciones y aversiones personales: “yo lo prefiero al frente de films como *Y la nave va* o *Entrevista* que como director de *La città delle donne* o *Ginger y Fred*: la poesía elegíaca puede ser más revolucionaria, para un mundo sin estilo, que la denuncia en el nombre del buen gusto”.

### **3.5.3 *La voce della luna/La voz de la luna* (1990): “película tan poética que Fellini le ha consagrado al astro de la noche:[...] ¿Tiene la luna los días contados?”<sup>23</sup>**

Para explicar el poco comprensible retraso (cinco años después de su realización) con el que *La voz de la luna* pudo ser visto por los españoles, está una reseña que lo atribuía a razones de cálculo económico: “Los azares de la distribución hicieron que la película no accediera a los circuitos comerciales. Cerca de dos años después de la muerte de Fellini [...] *La voce della luna* se estrena en Barcelona, venciendo las trabas y dificultades que ya debió superar una película anterior del autor, *Entrevista*”<sup>24</sup>. Naturalmente, a nadie se le escapaba que la valoración de la película, convertida en “póstuma” por la desaparición del director, asumía la característica de una reflexión más destacada y de un balance global de la obra de Fellini. José María Latorre, de cuya relación de atracción-repulsión hacia el cine del director de Rímini hemos tenido ocasión de hablar, ponía de relieve ante todo cómo Fellini nunca se había sentido “demasiado atraído por las adaptaciones literarias”, y también

---

<sup>23</sup> Moravia, Alberto, “Fellini en “La voz de la luna””, *Diario16*, 28.9.1990.

<sup>24</sup> Casas, Quinn, “Llega a Barcelona la obra póstuma de Federico Fellini”, *El Periódico*, 16.6.1995. El título suena naturalmente extravagante e impreciso porque Fellini había rodado y concluido la película mientras estaba todavía vivo. “Póstuma” aparecía la película sólo a los ojos de los españoles (pero de los títulos de los periódicos es responsable la redacción, permaneciendo el autor del artículo casi siempre a oscuras).

en este caso (la inspiración le había venido de un libro de narrativa de una calidad muy discutible) los resultados hacían pensar que se había “servido” de la fuente literaria “como pretexto para hacer otra cosa”. De ello había surgido “una obra distinta del original literario”. La “fábula metafísica” del escritor se había transformado en una “fábula catastrofista”, con la cual había expresado “su desacuerdo con la realidad, con el mundo bárbaro en el que creía estar viviendo, un mundo masificado”; en *La voce della luna*, Fellini había rodado “la muerte de la civilización y el renacimiento de la barbarie”. En la película, sin embargo, en su opinión, había una descompensación, un desequilibrio injustificado de tono entre sus partes: “al principio y al final” del film — afirmaba— estaban “las que quizá sean las más bellas imágenes filmadas por Federico Fellini desde los tiempos de *Prova d’orchestra*: en la apertura, una niebla espesa, casi sólida rodea un pozo [...] y en la clausura, un pozo bañado por la luz de una luna artificial como los amores de plástico de *Casanova* y *Amarcord*”. Entre una y otra imagen, ambas impregnadas de un “tono sombrío, nocturno, desesperado, apocalíptico (también un tanto dulce)”, se extendía una parte central de tono “solar”, “alargada hasta a provocar fatiga”, incongruente y estridente con el principio y el final de la película. “Por lo demás”, todo resultaba “reconciliable”: “los juegos de las sombras móviles como en *Roma*; los recuerdos de la niñez como en *Otto e mezzo*; los gamberros pueblerinos [...] igual que en *Amarcord*; los fantasmas y aparecidos que retrotraen *Giulietta de los espíritus*; una penúltima secuencia que busca (sin conseguirlo) la apoteosis a la manera de *Otto e mezzo* o *I clowns*”. En la película, en suma, estaba resumida una personalidad artística que había desvelado en la obra todo lo que había vivido: de modo que, visto “después de

la muerte de Fellini, todo el desfile de obsesiones adquiría un punto entrañable, y el tono dulce y fantasmagórico se convertía en elegíaco”<sup>25</sup>. Acerca del significado profundo de la película, y sobre su sustancial autonomía de la fuente literaria, coincidía otro crítico, que la definía como “una película apocalíptica en el doble sentido de la palabra [...], desveladora de una realidad hiriente [...], planteamiento catastrófico de todo un estilo de civilización y cultura”. Se trataba —añadía— de una película del “más puro cine de autor [...], en las antípodas del cine comercial de inspiración televisiva” (por lo cual habría “deleitado” “al buen aficionado al cine” e “indignado” “al público encandilado por las películas comerciales”): en *La voz de la luna*, “el gran director italiano” volvía “a dar otra muestra, la última, de su peculiarísima genialidad creadora”<sup>26</sup>.

De signo opuesto era la opinión de un comentarista que partía del hecho de que se trataba de una película “absolutamente felliniana”: “felliniana en exceso —añadía— en cuanto que no sólo constituye un compendio de las obsesiones personales, filosóficas y estilísticas de su autor, sino que, por momentos, se diría que es un pastiche de la obra del mismo, un plagio, una imitación, como las que los travestís hacen sobre los escenarios de sus folclóricas preferidas”. Y concluía con una consideración que, en el mismo momento en que registraba un resultado negativo, sonaba como una especie de homenaje a la grandeza artística del director de Rímini: “Y es que hacer cine programadamente poético es algo muy difícil hasta para Fellini. Quien lo consiguió en más de una ocasión

---

<sup>25</sup> Latorre, José María, “Fellini alrededor de la luna”, *Dirigido por*, 234, abril de 1995, pp.22-25.

<sup>26</sup> Alcalá, Manuel, “La voz de la luna. Contra la civilización”, *Reseña de literatura, arte y espectáculo*, 264, septiembre de 1995.

esta vez ha fracasado. Lo que, por descontado, no significa que *La voz de la luna* sea una mala película. Pero sí que es una mala despedida”<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> Santos Fontenla, César, ““La voz de la luna” es testamento de Fellini”, *ABC*, 26.6.1995.

## **4. La influencia de Fellini en España**

### **4.1.1 La influencia del “estilo neorrealista”**

Hablar de la influencia de Fellini en el cine español implica hacer un reconocimiento preliminar sobre una serie de cuestiones y categorías interpretativas. Su análisis puede quizás ayudarnos a responder a la pregunta principal de una investigación de este género: es decir, si ha habido o no una influencia de Fellini sobre el cine español, de qué carácter es y en qué medida se ha manifestado.

Antes que nada hay que señalar que la primera producción de Fellini participa del movimiento del cine italiano de la inmediata posguerra que toma el nombre de “neorrealismo”. De manera voluntaria, hemos dicho “participa de”, en lugar de “pertenece a”, porque desde entonces el cine de Fellini tiene un lenguaje personal y propio, imposible de ser reducido a cualquier corriente colectiva. Por supuesto no hay que olvidar que el director de Rímini dio sus primeros pasos en el cine en calidad de guionista de Pietro Germi y Alberto Lattuada, pero sobre todo del Rossellini de *Roma città aperta/ Roma ciudad abierta* y de *Paisà* (película, esta última, de la que fue también ayudante de dirección); y se puede, por tanto, decir que ha sido uno de los coautores más relevantes de algunas de las mejores películas neorrealistas. Por otro lado, desde el comienzo del neorrealismo, el Fellini director está más atento a las influencias individuales (me atrevería a decir “existenciales”) de algunos fenómenos de costumbres o de algunas condiciones generacionales que a la

dimensión social de los problemas. A Fellini le resulta extraña la épica de una parte bastante relevante del neorrealismo italiano (la de la lucha antifascista, la de la resistencia armada, la de los arcaicos pescadores sicilianos de *La terra trema/La tierra tiembla* de Visconti): en él prevalece la nota *lírica*, es decir, la interpretación subjetiva, el excavar en la psicología de las personas.

En el mismo tributo de reconocimiento que Fellini reservó a Rossellini, se entiende claramente un modo de mirar la realidad poco compatible con el del *engagement*<sup>1</sup> (compromiso) que caracterizó el neorrealismo. En su opinión, el abandono a la realidad “siempre atento, transparente, vivo, esa manera suya de situarse de forma natural en un punto impalpable e inconfundible entre la indiferencia de la distancia y la torpeza de la adhesión”, permitía a Rossellini “capturar, fijar la realidad en todos sus espacios, guardar las cosas dentro y fuera al mismo tiempo, fotografiar el aire que rodea las cosas, desvelar lo que la vida tiene de inaprensible, de misterio, de mágico”<sup>2</sup>. En el director romano había un recio sentido de la historia (que a Fellini le faltaba), una historia considerada no a través de categorías sociológicas, sino con compasión cristiana o, más bien, con caridad franciscana: lo que implicaba, obviamente, la presencia del mundo trascendente, una multitud de criaturas simples y fantasiosas. Ambas dimensiones le resultaban agradables al de Rímmini, que no escondió su formación católica, y que era propenso a embelesarse con sus propias neurosis.

---

<sup>1</sup>Utilizamos, este termino francés (y en ocasiones otros) para dar mayor énfasis a nuestro alegato, al resultar su traducción menos relevante.

<sup>2</sup> Fellini, F. *Fare un film*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 45-46.



En el momento de su aparición, las primeras películas de Fellini suscitaron valoraciones negativas, a veces irritantes, en aquella parte de la crítica que hacía del “compromiso” político-social su divisa. *Lo Sceicco bianco* le pareció a algunos una “prueba de dirección convencional, decadente y grosera”<sup>3</sup>; en *I vitelloni* un crítico manifestó “la misma falta de compromiso ético que en *Lo Sceicco bianco*”<sup>4</sup>, y otro vio “una forma de individualismo anárquico que llega a un sadismo infantil”<sup>5</sup>. A propósito de *La strada*, se reiteraron las acusaciones de “traición” de la poética neorrealista. Un intelectual, entonces rígido guardián del *engagement*, y ahora, sin embargo, más cerca de posiciones conservadoras, si no reaccionarias, acusaba a Fellini de haber querido “eludir cualquier compromiso descriptivo de un determinado entorno (el de los actores y bufones vagabundos) en función de una posible protesta humana y social”<sup>6</sup>. Otro, líder indiscutido de la ideología neorrealista, aprovechaba la ocasión para expresar consideraciones pesimistas acerca del estado del cine italiano: el Fellini de *La strada* le parecía un director “anacrónico”, y la película “la evidencia [...] de una crisis individual”, que reflejaba “una crisis cada vez más extensa, colectiva: la señal de una indudable participación de nuestros directores en la vida nacional, de una conciencia inmadura y superficial de la realidad”<sup>7</sup>.

Ahora bien, no cabe duda de que el neorrealismo ha ejercido una notable influencia sobre el cine internacional (incluido el americano, aquel menos

---

<sup>3</sup> Cfr. Verdone, Mario, *Federico Fellini*, Milano, Il Castoro, 1994, p. 33.

<sup>4</sup> Cfr. Ghelli, Nino en “Bianco e nero”, XIV,10, octubre de 1953.

<sup>5</sup> Cfr. Pecori, Franco, *Federico Fellini*, Firenze, La Nuova Italia, 1974, p. 43.

<sup>6</sup> Cfr. Guarini, Ruggero, en *Filmcritica*, n. 44, enero de 1955.

<sup>7</sup> Cfr. Aristarco, Guido, en *Cinema Nuovo*, n. 46, 10 noviembre de 1954.

unido a las convenciones y a los intereses de Hollywood), y sería verdaderamente curioso que el cine español hubiera permanecido inmune a esto. Una influencia “de estilo”, porque el neorrealismo fue, en efecto, un modo nuevo de concebir y hacer el cine, una bocanada de aire fresco después de dramones lacrimógenos y las fatuas “comedietas de teléfonos blancos”. En lo que respecta a la parte, aunque pequeña, de la obra de Fellini, aunque pequeña - sobre todo como guionista, mucho menos en calidad de director (al menos según los cánones de los ideólogos de la corriente) - en el neorrealismo, puede decirse que una influencia suya sí que se ha producido en el cine español. Sin embargo, hay que tener en cuenta el hecho de que Fellini era poco conocido en España en los años 50, y que su nombre en los títulos de crédito de las películas de Rossellini y Lattuada debe de haber dicho muy poco a críticos y cinéfilos. Si a esto se añade luego el duro juicio negativo expresado en sus comparaciones por Guido Aristarco, *pontifex maximus* de la crítica italiana del neorrealismo como forma de arte más eficaz para el cambio en el sentido “progresivo” de la conciencia social (y considerado así también más allá de los Alpes), hay fundamentos suficientes para suponer que Fellini era considerado en España más como un “herético” que como un protagonista del cine neorrealista.

#### **4.1.2 El “clásico” y el “barroco”**

De una conversación mantenida con Román Gubern procede un estímulo que merece ser desarrollado en un sentido tanto teórico como histórico. Interrogado en torno a la influencia ejercida por Fellini sobre el cine español, Gubern responde evocando una teoría de Henri Langlois, el fundador de la

Cinémathèque Française, según el cual en la historia del cine sucedería como en la historia de la pintura y de la literatura, o sea, que se alternarían ciclos de “clásico” e “barroco”; y en su opinión (de Gubern), se ha considerado a Fellini como “el primer gran barroco del cine sonoro italiano” (después de aquel representado por el cine mudo “de las divas”)<sup>8</sup>.

Para continuar, hace falta una aclaración preliminar de los conceptos que se acaban de enunciar. El término “clásico” tiene al menos tres significados, designando, según sea necesario: a) un periodo histórico preciso, el de la Atenas del siglo V-IV antes de Cristo (según algunos, específicamente el periodo de veinticinco años en el que Pericles ejerció su poder en la ciudad) y, a veces, en un sentido más extenso, toda la antigüedad grecorromana; así como los periodos sucesivos de la cultura europea, por ejemplo, el Renacimiento y el Neoclasicismo; b) la producción artística que presenta características (valores formales) de moderación, medida, armonía, equilibrio entre las partes; c) los productos artísticos (pero también la forma de los vestidos, el corte de pelo, etc., etc.) que, en virtud de su calidad (generalmente en conexión con los valores formales indicados antes), mantienen intacto su valor (toda su riqueza de significados) en el tiempo, más allá de la época, la cultura y el lugar geográfico de procedencia (“clásico”, en resumen, como todo lo que es *duradero*, y no sujeto a los cambios de la moda)<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Román Gubern, entrevista concedida a Stefania Miccolis el 22 febrero de 2008 a Barcelona.

<sup>9</sup> Véase Tatarkiewicz, Władysław, *Storia dell'estetica. I. L'estetica antica*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 64-66.

La etimología del nombre “barroco” es incierta. Algunos lo hacen derivar de un tipo de silogismo de la Escolástica (Argumento en baroco), otros del francés *baroque*, del portugués *barroco*, del español *barrueco*, que significa, a su vez, perla de forma irregular o roca esferoidal: en cualquier caso, algo raro, extravagante.<sup>10</sup> El término tuvo durante mucho tiempo una connotación negativa, queriendo indicar una desviación en sentido peyorativo de las formas rigurosas del Renacimiento: “el clasicismo aspiraba a una especie de limpidez, y la consiguió, mientras que el barroco prefiere más bien la profusión de formas; el clasicismo era escultural, el barroco vital. Las formas del clasicismo eran serias, las del barroco son extravagantes”<sup>11</sup>. Precisamente, la plena revalorización del estilo barroco tuvo lugar entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX, con la interpretación del historiador del arte austriaco Heinrich Wölfflin. Desde entonces, el término viene utilizándose en dos acepciones: a) como cultura de una época situada entre fechas muy precisas (que varían según el país, pero el estilo pertenece fundamentalmente al siglo XVII); b) como una constante de la expresión humana que atraviesa los confines de un determinado periodo histórico. Este último es, naturalmente, el uso que nos interesa a nosotros, si tratamos de calificar con dicho adjetivo la obra de un artista del siglo XX.

Es evidente que para los fines de nuestro discurso valen las características *formales* de los dos estilos (aunque deberemos volver de nuevo sobre el

---

<sup>10</sup> Cfr. Kurz, Otto, “Barocco, storia di una parola”, en *Lettere italiane*, 1960, pp. 414-444.

<sup>11</sup> Cfr. Tatarkiewicz, W. *Storia dell'estetica. III. L'estetica moderna*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 414-419.

concepto de “clásico”, y en particular sobre el tercero de los significados antes enumerados). Mientras tanto hay que observar que el barroco fue un modo de hacer arte relacionado con los países católicos, a excepción de Francia, que en 1600 vivió su siglo clásico (coincidente con la construcción y el reforzamiento de la monarquía absoluta y centralista: ¿qué mejor modo de celebrar un poder de singular grandeza y magnificencia, que las formas nobles y curiosas de la antigüedad?). Fueron Italia y España quienes experimentaron un desarrollo más vivo del barroco: en la literatura (Góngora, Marino), en las artes visuales (Bernini, Borromini), y también en la estética, cuya fundación moderna se debe a teóricos españoles e italianos del siglo XVII (Gracián, Tesauro, Vico). Al nuevo modo de hacer arte permaneció, sin embargo, ajena (si se exceptúa la pintura holandesa: Rubens vivió y trabajó durante mucho tiempo en Italia) la Europa central y septentrional, donde nació en el siglo siguiente un verdadero y característico “mito” del mundo clásico. De ello fue teórico principal Winckelmann, que juzgaba el barroco como “una peste” y “un gusto depravado”. Fue él quien estableció el mito, destinado a perpetuarse durante todo el siglo XIX, afirmando que la característica “principal” de las obras de arte “griegas” (pensaba, de manera equivocada, que éstas eran las copias de época romana procedentes de las excavaciones de Pompeya y Herculano) era “una noble simplicidad y una sosegada grandeza, tanto en la posición como en la expresión. Como la profundidad del mar que se queda siempre inmóvil por muy agitada que esté la superficie, la expresión de las figuras griegas, a pesar de estar agitadas por pasiones, muestra siempre un alma grande y

equilibrada”<sup>12</sup>. No se podría expresar de modo más eficaz esa característica de armonía que es el valor distintivo del *mundo clásico*. El barroco es, por el contrario, la ruptura del equilibrio, dinamismo y sinuosidad de las formas (la columnata elíptica de la plaza de San Pedro y las columnas retorcidas de Bernini en la basílica romana), busca lo maravilloso en la deformación grotesca, infinita fuga de la perspectiva y del icono.

Teniendo en cuenta estas características formales, no hay duda de que el cine de Fellini, sobre todo el del Fellini maduro, puede ser definido como “barroco”. En sus películas, las imágenes, más que estar reguladas por un criterio de medida, de pulimentado racional, tienden a desbordarse, en un intento de expresar el tumulto y la confusión del inconsciente. Y hay que señalar rápidamente que su cine era demasiado personal para poder “hacer escuela” (también en Italia, después de él, ha habido un cine atribuible a su singularísimo estilo). Querría añadir algunas consideraciones de carácter general, pero que creo que son pertinentes para el discurso desarrollado aquí. En 1600 la Iglesia fue la protagonista encargada de llevar a cabo la espléndida época del barroco: Bernini, Borromini, Pietro da Cortona trabajaron para las jerarquías eclesiásticas, construyeron y pintaron iglesias al fresco, concibieron plazas y fuentes que dejaron una huella indeleble en la Roma papal. Muchas iglesias románicas y góticas fueron transformadas en su interior al modo barroco, y no sólo en Roma. Había, tanto en Italia como en España, un clima de opresión y de intolerancia hacia la libre manifestación del pensamiento. Era

---

<sup>12</sup> Winckelmann, Johann J., *Il bello nell'arte. Scritti sull'arte antica*, Torino, Einaudi, 1957, p. 30.

el periodo de la llamada Contrarreforma, y la guerra contra el cisma protestante era una guerra sin cuartel. Pero la Iglesia lograba conciliar el vigilante control de la “palabra” (a través del *imprimátur* y el índice de libros prohibidos) con la sabia realización de las imágenes, revelándose valerosamente abierta a la innovación en las artes visuales. En el siglo XX, sin embargo, la Iglesia ya no ha sido capaz de gobernar o, al menos, abrazar formas estéticas a la altura de su historia (las iglesias construidas en el siglo XX suelen ser francamente feas). Maestra durante siglos de las imágenes, la Iglesia no ha sabido medirse con el nuevo arte de las imágenes en movimiento, y ha terminado por cerrarse en sus posiciones definitivas (en defensa de una moral marcada por el tiempo, pero propuesta como absoluta), a menudo en una reacción de pura irritación. Lo que le ha impedido comprender a autores como Fellini, que eran sinceros creyentes, y que no intentaban humillar ni vilipendiar en absoluto a la religión católica.

Para extraer algunas conclusiones, aunque sean provisionales, del discurso desarrollado hasta aquí, diría que el (ante todo) personalísimo estilo de Fellini, la falta durante tan largo tiempo de una plena libertad de expresión, el poder de supervisión en cuestiones de moral pública ejercido por la Iglesia, las prohibiciones y cortes de la censura, los obstáculos puestos por conveniencias (más o menos bien calculadas) del mercado, pueden considerarse, todas ellas, razones concurrentes para explicar la escasa influencia del director de Rimini en el cine español.

#### 4.1.3 De *Los vitelloni* a *Calle Mayor*

Lo que resulta cierto, por decisión unánime, es que la película de Juan A. Bardem *Calle Mayor* (1956), tiene no poco de *I vitelloni/Los inútiles* de Fellini.

Juan Antonio Bardem nace en Madrid en junio de 1922 (y muere también en Madrid en octubre de 2002). Hijo de artistas, sus padres eran grandes actores de teatro, es uno de los innovadores del cine español junto a Luis García Berlanga y a los directores del Nuevo Cine Español. Comprometido políticamente - empezó a militar en el PCE (Partido Comunista de España) en 1943 y fue candidato al Congreso por este partido en los comicios de 1977, 1979 y 1982 -, está considerado como el director “rojo” por excelencia. No hay que olvidar el papel fundamental que tuvo en las *Conversaciones de Salamanca*, “revolucionando nuestro cine en la búsqueda por encontrar líneas próximas al neorrealismo y a la creación fílmica considerada como arma de conciencia social”<sup>13</sup>. Su cine fue hasta el final un cine de testimonio, fiel a los cánones del realismo. “El cine – decía - debe ser testimonio de un momento humano”<sup>14</sup>. Siendo ingeniero agrónomo, empieza a trabajar para el departamento cinematográfico del Ministerio de Agricultura, y es allí donde tiene su primer contacto con el cine. Pero es colaborando con Luis G. Berlanga en el guión de *Esa pareja feliz* (1952) primero, y de *Bienvenido Mr. Marshall* (1953) después, cuando comienza a hacerse un nombre. La fama internacional arrancará con *Muerte de un ciclista* (1955), que obtuvo el premio de la Crítica Internacional de Cannes, en la cual resulta evidente la influencia de *Cronaca*

---



*di un amore/Crónica de un amor* (1950) de Antonioni, y con *Calle Mayor* (1956) que, estrenada en el Festival de Venecia, logró el Premio de la Crítica internacional.

En una reseña de esta última película<sup>15</sup>, se refiere a cómo la crítica italiana ha descubierto “concomitancias” con el cine de Fellini. Se trata de escenas y secuencias de *Il bidone* retomadas en *Calle Mayor*. Se habla de una secuencia entera, aquella en la que se emborracha “Picasso”, casi idéntica a la escena nocturna de la fuente en *Calle Mayor*. Pero el autor del artículo advierte que los críticos italianos atribuyen esta semejanza a una pura coincidencia.

Cuando *I vitelloni* aparece en España (1968), ya se ha visto cómo diversos críticos han apuntado la conexión con *Calle Mayor*. Casi todos se expresan de la misma manera; hay quien dice que “*I Vitelloni* viene a ser un precedente de *Calle Mayor*, de nuestro Bardem, con “semejanza en el tema y “en la intencionalidad ambiental”<sup>16</sup>. Hay quien escribe secamente: “*I Vitelloni* constituye un antecedente directo del film de Bardem”<sup>17</sup>. Y quien describe a i Vitelloni como seres “frustrados, asociales en su inutilidad, en su mediocridad, protagonistas de una *Calle Mayor* [...] a la italiana, sin más drama que el de su esterilidad espiritual”, sosteniendo que *Calle Mayor* de Bardem “parece tener

---

<sup>15</sup> Arnal Maqueda, J., “Calle Mayor”, *Revista de actualidades, artes y letras*, n. 276, julio-agosto 1957.

<sup>16</sup> M., P., “I vitelloni”, *La Vanguardia española*, 26.6.1969.

<sup>21</sup> Guillermo, Sánchez, “I vitelloni”, *El Noticiero universal*, 23.6.1969

<sup>22</sup> Harpo, “I Vitelloni”, *ABC*, 18.9.1968.

<sup>23</sup> Enrique Monterde es profesor titular del departamento de Historia del arte en la Universidad de Barcelona y en la ESCAC (Escuela Superior de Cine y Audiovisuales de Cataluña). Gran conocedor del cine, es crítico cinematográfico en *Dirigido por*, y ha escrito en diversas revistas cinematográficas entre las cuales se encuentran: *Film guía*, *Nosferatu*, *Cinema 2002*, *Archivos de la filmoteca*. Autor de diversos libros sobre la Historia del cine español, importante es también su estudio sobre el cine italiano en España.

<sup>24</sup> LL., F., “Los inútiles”, *Nuestro Cine*, n. 80, octubre de 1968, p.70.

<sup>25</sup> Monterde, Enrique, “Vistas italianas hacia la Calle Mayor”, en *Calle Mayor...50 años después*, ed. La Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 2006, p.247.

en ésta un claro antecedente”<sup>18</sup>. Finalmente hay quien hace una especie de inversión: es decir, al ver la película de Fellini, se acuerda de personajes similares en *Calle Mayor*, “personajes igualmente “inútiles””<sup>19</sup>.

Con el pasar de los años, Juan Antonio Bardem ha sido tachado de plagiador (no siendo *I Vitelloni* la única película que lo ha influido en su larga carrera cinematográfica). Pero nos parece que se puede atenuar este juicio y compartir la expresión que Enrique Monterde utiliza en un análisis de las dos películas: “aire de familia”<sup>20</sup>.

Antes que nada hay que decir, utilizando las mismas palabras de Bardem, que *Calle Mayor* es una película “sobre la condición femenina, en una época y un lugar concretos. Es el retrato de un tipo de mujer que vive en el ambiente cerrado de una pequeña ciudad, en la que su única salida es casarse”; pero es también, en el cine español de la dictadura, un tratado acerca de la soledad, la ignorancia, el oscurantismo, la prepotencia, el miedo. Naturalmente hubo problemas con la censura, pero uno de los productores consiguió salvar la película llevándosela de contrabando a París para que la viesen los miembros que seleccionaban las películas para el Festival de Venecia, donde se estrenó. Cuando al año siguiente (1957) la película se estrenó en Madrid, logró un gran éxito de público permaneciendo en cartel durante un mes entero.

José Enrique Monterde relaciona las dos películas. Encuentra que, a primera vista, son prácticamente iguales, la voz en off al principio de las dos películas, los paseos nocturnos de los jóvenes y sus encuentros con las amigas, las

---

partidas de billar, la estación de tren, “único nexo con el mundo exterior”<sup>21</sup>. La voz en *off* es más veces utilizada por Fellini para encuadrar a los personajes, mientras que Bardem la usa solo al principio. Los jóvenes *vitelloni* de la ciudad de Rímini (que entonces no era capital de provincia, como ahora), están ya en los treinta años de edad, viven todavía con sus familias y pueden permitirse el lujo de no trabajar, deambulando por ahí para no aburrirse (o, como se dice, para “matar el aburrimiento” de una existencia gris, carente de perspectivas interesantes). En *Calle Mayor* los jóvenes ya han superado los treinta años y se aburren en una provincia española (la película se rodó en Cuenca); pero, a diferencia de *I Vitelloni* de Fellini, ya tienen trabajo y familia. La señora Isabel, que pasa ya de los treinta, todavía sin marido, es la figura central de la película, y será víctima del aburrimiento cruel de los jóvenes provincianos; Sandrina, en cambio, bella, joven y recién casada, deberá soportar las aventuras amorosas de su marido (y ciertamente no es la protagonista de la película de Fellini). El aburrimiento de los jóvenes *vitelloni* se resuelve de una manera cómica, pero también nostálgica, nostalgia que se siente con la presencia del mar, donde a menudo se reúnen *i vitelloni* antes de retirarse a casa. Bardem en la dura Cuenca, la de las calles en cuesta, muestra el aburrimiento que se transforma en ensañamiento respecto a una persona débil. Una película llena de aspereza, en la cual la diversión sabe a sadismo. Monterde concluye dando la palabra al mismo Juan A. Bardem. A las numerosas críticas de plagio, el director responderá: “Me parece una crítica inexacta. Conozco el film de Fellini y lo aprecio, y debo decir que, mientras

---

<sup>21</sup> Monterde, Vistas italianas hacia la Calle Mayor”, en *Calle Mayor...50 años después*, Cit., p. 248.

rodaba algunas escenas de *Calle Mayor*, pensaba que eran similares a las de *I vitelloni*. Debía hacer una película sobre la provincia ¿era culpa mía si la vida de la provincia española se parecía, de alguna forma, a la de la provincia italiana; si los gestos, comportamientos y ciertos sentimientos son, al menos en apariencia, los mismos que allí? Pero hay una diferencia que es bastante importante, que no me parece haya sido suficientemente subrayada: los personajes de *Calle Mayor* no son “vitelloni”, esto es, jóvenes a su modo excusables por su juventud, aunque fuese prolongada más allá de lo debido; son personas “serias”, metódicas, son profesionales; y su comportamiento, desde el punto de vista humano y social, resulta aún más grave. Me parece, en fin, que el problema principal de la película es otro: he intentado contar el problema de una mujer española en una pequeña ciudad de provincia”<sup>22</sup>. Lo que no le impedirá admitir no mucho más tarde: “De Fellini me gustan sobre todo *I vitelloni* y *Il bidone*. La primera me dio confianza sobre la posibilidad comercial de una película sobre la provincia. Al embarcarme en la aventura de *Calle Mayor*, al escribirla, hasta al rodar ciertos planos, estaban presentes ciertos momentos de *I Vitelloni* como una amenaza. Yo tenía que hablar sobre “mi” provincia, aun a riesgo de ser tildado de plagio.”<sup>23</sup>.

No me ha parecido encontrar ninguna influencia de *I Vitelloni* en la película de José María Forn, *La rana verde* (1957), en la que se habla del aburrimiento de

---

<sup>22</sup> “Tre domande a Bardem”, *Cinema Nuovo*, 108, junio 1957, p328. en Monterde Enrique, *Calle Mayor...50 años después*, ed. La Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 2006.

<sup>23</sup> Bardem, Antonio, “El tema del amor al próximo me parece importante”, *Film Ideal*, 12, octubre de 1957, p.20 en Monterde, Enrique *Calle Mayor...50 años después*, ed. La Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 2006.

los chicos de un pueblo de provincias que deciden interesarse por algunas chicas para huir de la monotonía que los oprime. En efecto, el tema del provincianismo y de estos jóvenes ricos aburridos que se reúnen en el bar “La rana verde”, podría conectarse con la vida de los vitelloni de Rímíni, pero la película está dominada por el sentimentalismo y la retórica, por la obsesión maniática por las chicas, temas que en *I Vitelloni* o están ausentes, o están tratados de manera diferente. No están presentes, me parece, ni la vitalidad de Fellini ni la comicidad ni el sentido melancólico.

#### **4.1.4 De *Luces de variedades* a *Cómicos* y a *Los farsantes***

Otra película de Juan A. Bardem, que podría tener semejanzas, pero con *Luces de variedades*, es *Cómicos*, de 1954. Una exploración del mundo del teatro, donde los protagonistas colectivos son actores en busca de fama, una vida errante que pasa de un tren a otro y de un pueblo a otro. Pero la presencia de una protagonista de profunda intensidad (parece casi que se viven las sensaciones de la protagonista, Ana, interpretada por la maravillosa Elisa Galvé, oyendo la voz en *off* de sus pensamientos) que lucha por conquistar la fama, que afronta duramente la realidad, aleja a la película, en mi opinión, de *Luces de variedades*. Elisa Galvé renuncia a venderse a un hombre que podría lanzarla, mientras Carla del Poggio (protagonista de *Luces de variedades*) está dispuesta a todo con tal de conseguir el éxito deseado. Si el final de *Cómicos* está abierto (no se sabe si la protagonista alcanzará el fin que se propone), *Luces de variedades* muestra el éxito de la protagonista. El tema de *Luces de variedades* es un argumento precisamente sobre las variedades, un mundo al menos en parte diferente de los estudios cinematográficos, más risueño y

despreocupado, al menos en apariencia. Es cierto que está la vida dura de los actores en un tren nocturno para ahorrarse el alojamiento, las envidias que surgen entre una actriz más joven y bella y otra más vieja, todo eso está. Está también la voluntad de hacerse un nombre y de alejarse de la vida dura de todos los días, de la existencia precaria de los actores, llamados entonces en España “cómicos”. Pero Ana de *Cómicos* consigue prescindir de los hombres, es una mujer que rechaza una vida acomodada con quien, habiéndose enamorado de ella, quiere desposarla, y renuncia a la oferta del hombre que podría lanzarla, mientras que Carla del Poggio utiliza a los hombres, incluso vendiéndose. El tema tratado quizás alude al de *Luci del varietà/Luces de variedades*, pero la atmósfera es de ansia y de tensión; el espectador sufre la tensión de Ana, tiene esperanza en que ella tenga éxito, y se lleva una desilusión cuando sabe que el papel protagonista de una obra teatral que ella espera no será suyo. *Cómicos* parece (también según la crítica), mucho más concomitante con *All About Eve/Eva al desnudo* (1950) de Joseph Mankiewicz, el guión de la cual Bardem había leído antes de rodar su película.

Me ha parecido más cercana a *Luces de variedades* la película *Los farsantes* (1963) de Mario Camus. Esta vez las coincidencias son muchas, incluso si en la película la vida de los actores es verdaderamente dura y pobre, mucho más que la vida de los actores de la compañía en *Luci del varietà*. Esta última está ambientada en una Italia que, aunque pobre y destruida por la guerra, se está recuperando: está en plena “reconstrucción” posbélica, y hay fe en el futuro, una cierta alegría dentro de lo amargo de la vida. La película es vital en muchos puntos, entre las representaciones en los pequeños teatros de varios

pueblecitos y las muecas de una jovencísima Giulietta Masina, una *soubrette* simpática, pero no demasiado bella; ha sido engañada por un hombre (Peppino De Filippo) que le saca el dinero aprovechándose de la bondad y el amor que la chica siente por él; pero, incluso en el llanto, su formidable mímica y su *verve* cómica divierten al público en vez de entristecerlo. Esto se aleja mucho de la tristísima y durísima España de los años 60 contada por Camus a través de los actores errantes, que no tienen un lugar donde dormir ni mucho que comer. Además, si los actores de *Luces de variedades* logran ir a comer a la casa de un rico, allí consiguen atiborrarse, mientras que los cómicos de Camus tienen que rebajarse a hacer pequeños espectáculos picantes para ricos aburridos. Aquí ninguna mujer busca la fama a toda costa (tema central de la película de Lattuada y Fellini), y, en cambio, hay una mujer en busca del amor, que no le es permitido alcanzar porque resulta engañada y maltratada por dos hombres. Hay un hombre que roba dinero pasando de la compañía, mientras Peppino De Filippo, el canalla de la compañía de *Luces de variedades*, se lo pide haciendo la parte cómica del afligido. Aunque el esquema sea el mismo, y probablemente el tema general también, de todas formas encuentro muchas diferencias desde el punto de vista de la percepción: con *Los farsantes* Camus pone al espectador en un estado de ansia y tristeza, quizás también de sufrimiento. Además, entrevistando al mismo Camus ha aflorado la verdadera historia de *Los farsantes*. Camus recuerda: “De Fellini vi una película, *Luces de variedades*. Curiosamente la vi porque había adaptado como guionista una novela de un amigo mío<sup>24</sup>, cuya historia se refería a la

---

<sup>24</sup> Probablemente el escritor Daniel Suerio, (A Coruña, 1936 - Madrid, 1986).

<sup>30</sup> Mario Camus, entrevista concedida a Stefania Miccolis el 7 de noviembre de 2008, Madrid.

gente que hacía teatro por los pueblos; entonces, un productor - yo era estudiante - me llamó diciéndome que la historia le interesaba mucho porque era muy parecida a *Luces de variedades*. Me preguntó si me gustaría vendérsela, y yo, que en aquel entonces no era director, era joven, se la di. Luego vi *Luces de variedades* y había muchos puntos en común con esta historia, pero no había influencia porque yo no había visto antes *Luces de variedades*. Era una casualidad, era un poco la influencia que nos llegaba del cine italiano a las cosas que hacíamos: pero precisamente del cine italiano en general, no específicamente de Fellini.”<sup>25</sup> Y después sigue contándome cómo sufrió la película los cortes de la censura, que cambiaron el sentido de la historia alterando el guión: cortaron la banda sonora, la relación que se establecía entre dos hombres y “la redujeron a una historia muy surrealista”. La censura degradó la película hasta tal punto que ya no quiso volver a verla. Por tanto, Camus reafirma que la película “tenía, sí, cierta influencia de *Luces de variedades*, pero no era influencia propiamente dicha, sino coincidencia; la manera española o la manera italiana eran más o menos la misma cosa”.

#### **4.1.5 De los personajes fellinianos a los personajes de Luis García Berlanga**

Otro director que parece que podría haber sido influido por Fellini es Luis García Berlanga.

Luis García Berlanga nace en Valencia en 1921; hijo de un político republicano, se dedica a la pintura y a la poesía, pero en el 47 está en Madrid para asistir al

---



I.I.E.C. (Instituto de Investigación y Experiencias Cinematográficas), que más tarde se convertirá en la E.O.C. (Escuela Oficial de Cinematografía), donde después estuvo enseñando durante varios años. En 1951 junto con Juan A. Bardem escribirá el guión de *Esa pareja feliz*, “un preciso testimonio de la difícil vida cotidiana de una humilde pareja de trabajadores madrileños que viven modestamente realquilados”<sup>26</sup>; y prosigue la colaboración con *Bienvenido Mr. Marshall*, que en 1953 se presentó en Cannes. En 1961 realiza *Plácido*, firmando el guión con Rafael Azcona<sup>27</sup>, con el que colaborará en varias películas. Cabe recordar *El verdugo*, de 1963, película en cuyo guión participó Ennio Flaiano, e interpretado por un magnífico Nino Manfredi.

En las críticas de la época sobre *Bienvenido, Mr Marshall*, no se menciona ninguna comparación con Fellini, sino con René Clair y con Charlie Chaplin. Es cierto que Charlie Chaplin ha sido el padre de todos los cineastas y naturalmente también sobre Fellini ejerció su influencia (a muchos, Giulietta Masina de *La strada* les ha parecido un “Charlot con falda”). Se habla de cómo una película es “digna de consideración, aguda, humana, que penetra alegre y certeramente en una realidad española”. Pero también se habla de “un pueblo entero disfrazado de pueblo andaluz”, de cómo “los personajes sueñan, simplemente, cada uno con aquello que más le preocupa”; de la “parodia, la ironía, lo patético” (los diálogos humorísticos son de Miguel Mihura), de las

---

<sup>26</sup> Cfr. Gómez Rufo, Antonio, *Berlanga contra el poder y la gloria*, Madrid, ed. Temas de Hoy, 1990, p. 248.

<sup>32</sup> Rafael Azcona Fernández (Logroño, 1926 - Madrid, 2008). Uno de los mejores guionistas españoles, empieza como novelista y colabora antes con revistas de humor de la época como *La Codorniz*. Entra en el cine colaborando con Marco Ferreri para adaptar la novela *El pisito* en el 1959; sigue trabajando con Ferreri en muchas otras películas y es también guionista para directores del calibre de Luis G. Berlanga y Carlos Saura.

<sup>33</sup> Ducay, Eduardo, “Bienvenido, Mister Marshall”, *Ínsula*, n. 87, marzo 1953. p. 11.D

“escenas de fantasía” que están “llenas de gracia”; de la “sinceridad, alegre, amarga a veces, realista”<sup>28</sup>. Asimismo, en otro artículo, se dice que *Bienvenido, Mr. Marshall* “es la primera película española de la posguerra civil que tiene cine, alma, angustia, humor y fracaso en todos sus fotogramas” - “Berlanga [...] ha descubierto [...] todo un pueblo en plena pobreza y en plenos sueños. Y todo con ironía, a veces brutal y muy directa, contando con la complicidad del espectador”.<sup>29</sup> Hay, sin duda, elementos atribuibles a Fellini, pero, en mi opinión, sería arriesgado afirmar la existencia efectiva de un origen felliniano. Sobre *Plácido*, de 1961, el mismo Luis G. Berlanga habla de una elección muy particular del actor protagonista. Cassen, que interpretaba a Plácido, provenía del music-hall, y Berlanga no estaba muy convencido al principio, pero después se dio cuenta que era el idóneo para tratar el tema del humor negro de la película (la historia si desarrolla en un pueblecito del interior de España. Es la víspera de Navidad y los ricos organizan la “cena con un pobre” para lavarse la conciencia. Esa misma noche contratan a Plácido para que participe en la cabalgata. Le suceden varias peripecias que le impiden dedicarse únicamente a ese trabajo: precisamente ese día le llegará la primera letra del motocarro, su único medio de vida.)

Luis G. Berlanga dice de Cassen que “la cara le recordaba un poco a la de Alberto Sordi [...] me refiero a un Sordi de la picaresca, a un Sordi quevedesco”. Cuenta, además, que “entre las sorpresas que nos deparó la adaptación de los actores a los personajes, está el tipo de viejo actor que ha

---

<sup>34</sup> Losad, Carlos, “Luis G. Berlanga”, *Cinema 2002*, 51, mayo de 1979. p. 50.

<sup>35</sup> Gómez Rufo, Antonio, *Berlanga contra el poder y la gloria*, Madrid, ed. Temas de Hoy, 1990. p. 291.

hecho varias travesías a América con ilustres compañías, que ha sido condecorado/premiado y que siempre está hablando de sus éxitos; es un poco el tipo de viejo actor de *I Vitelloni* [...] Azcona y Estelrich vieron a un tipo por la calle, le enseñaron unas frases de escena [...] le dije que estaba contratado”.<sup>30</sup>

Para terminar, hablaré de dos películas que Berlanga hizo con la colaboración del conocido escritor y guionista italiano Ennio Flaiano, es decir, de *Calabuch* (1956) y de *El verdugo* (1963). Parece que Flaiano se ha dedicado únicamente a los diálogos de las dos películas, pero en ambas es posible encontrar su universo. La historia de *Calabuch* trata de un famoso científico norteamericano que decide retirarse a un pueblo, Calabuch, para empezar una nueva vida. Encarcelado por la guardia civil que lo acusa de ser un vagabundo, descubre en seguida que se puede entrar y salir de la cárcel a placer, y, de este modo, logra tener una buena relación con los habitantes del pueblo, que se encariñarán con el científico y se entristecerán cuando sea obligado a volver a sus deberes. Realizado como coproducción italo-española, Ennio Flaiano participó solo al final de la redacción porque el guión original era de Leonardo Martín y Florentino Soria. Pero, “a fuerza de no gustarle a Berlanga por sentimentaloides y ternurista, pasó por distintas manos” hasta que “trabajó

para “endurecerlo” Ennio Flaiano, pero aún lo dejó más lírico”<sup>31</sup>; así que el

---

<sup>31</sup> Gómez Rufo, Antonio, *Berlanga contra el poder y la gloria*, op. cit; citado también en J. M., Cabarrós Lera, *Estudio sobre el cine español del franquismo (1941-1964)*, Valladolid, Fancy Ediciones. 2000.

mismo Berlanga lo hizo con una tinta más pesimista. Es una película que Berlanga considerará siempre demasiado sentimental, pero que esconde igualmente la amarga crítica de la sociedad española de la época.

En el guión de *El Verdugo*, Flaiano tuvo como colaborador a Rafael Azcona. Incluida entre las mejores películas españolas, afronta el tema de la pena de muerte en una España todavía franquista, lo que le provocará muchísimos problemas con la censura. Un artículo sobre la película de Juan Miguel Company habla de “concesiones al pintoresquismo populista, pero “de imágenes sociales [...] de una singular aspereza y funcionan en contra del sistema de valores dominante” “*El verdugo* extrema, casi hasta el límite con el esperpento, la lúgubre caracterización de esos cutres personajillos, exhibidores impúdicos de sus llagas sociales” y concluye: “ Berlanga ha tomado siempre partido por los marginados, los hermosos vencidos, todos aquellos que pueden evidenciar —por su misma caracterización a contrapelo de los valores reconocidos— el rostro oculto (que nunca lo está demasiado) del país oficial. Él es siempre cómplice de sus laceraciones, su sempiterna mala leche, sus insolidaridades. Y, también, de sus impulsivos arrebatos de ternura, al igual que de su picaresca...”<sup>32</sup>.

En cuanto a la colaboración de Flaiano, Berlanga dirá en una entrevista: “Flaiano escribió cosas que a mí no me gustaban, pero escribió otras que me gustaban mucho, ya que él iba siempre por el terreno de la ternura, con unos diálogos bellísimos. Era un tipo maravilloso, estupendo, al que adorábamos

---

<sup>32</sup> Ruiz Sanz, Mario, *El verdugo: un retrato satírico del asesino legal*, Valencia, Cine Derecho, 2003, p.36.

todos los amigos españoles que tuvo, y él también nos quería a nosotros. Fue un guionista adorado por Federico Fellini y, en concreto, ahora que lo pienso, creo que en *El verdugo* no hizo nada”.<sup>33</sup>

Ahora bien, Flaiano perteneció ciertamente al mundo de Fellini y contribuyó significativamente a crear esas atmósferas particulares que caracterizan la mejor producción del de Rímini. Pero me parecería muy forzado deducir de la colaboración del escritor abruzo en las dos películas de Berlanga -como por una especie de propiedad transitiva - una influencia ejercida por Fellini sobre el director español.

#### **4.1.6 Lo que queda en las redes**

Si ahora tuviéramos que extraer las conclusiones, creo que sería absolutamente inevitable tomar una postura realista de lo poco que ha quedado en las redes. En el sentido de que se puede hablar con fundamento de una influencia de Fellini, limitada a su primera producción - la que se ha visto ya, a pesar de que entre las polémicas y críticas de signo ideológico procedentes de las “vestales” de la poética realista, *participar* del movimiento neorrealista -, y reducida a dos películas de Juan Antonio Bardem y a una de Mario Camus. Ésta, al menos, es mi convicción subjetiva tras haber explorado en muchas direcciones y sondeado en muchas entrevistas escuetas a algunos protagonistas (directores, guionistas, críticos) del cine español.

---

<sup>33</sup> Entrevista comprendida en Cabezón García, L. A., *Rafael Azcona, con perdón*, Instituto de Estudios Riojanos, 1997, pp. 71-91.

Me queda una última observación, que requerirá, poco espacio. No cabe duda, como ya se ha dicho, de que el cine de Fellini, especialmente en su producción madura, es calificado de “barroco”; porque lo asombroso y lo “monstruoso”, en el sentido tanto de deforme como de prodigioso (piénsese en el pavo real majestuoso sobre la nave y en la estanquera de senos desmesurados de *Amarcord*), tienen un papel en absoluto irrelevante. Ciertamente hay una mediación consciente para asegurar a sus películas más exitosas una calidad artística fuera de lo común; pero es evidente que el impulso primario le viene del inconsciente, y Fellini tiende a expresar todas sus fantasías más recónditas (que son, además, sus neurosis). Pero al cine de Fellini se le puede aplicar también el adjetivo “clásico”, en uno, al menos, de los significados que tiene este término: porque la calidad de muchas de sus películas está destinada, según mi opinión, a perdurar en el tiempo. Así que no está excluido que puedan ejercer influencia incluso mucho tiempo después de su realización histórica. El “Fellini touch” es probablemente irrepetible, pero es posible que, constituyendo un punto firme en la historia del cine, llegue a ser en el futuro objeto de emulación y motivo de inspiración, aunque sea parcial. Sin querer hacer afirmaciones demasiado tajantes, y con la cautela que requiere la valoración artística, me parece que se pueden encontrar elementos “fellinianos” en un director como Almodóvar, que empezó a rodar películas a principios de los 90, justamente cuando el director de Rímini abandonaba este mundo. Pero el caso de Almodóvar es demasiado cercano a nosotros para expresar certezas, por tanto resulta oportuno volver a la cuestión con el distanciamiento crítico necesario.

## 4.2 Impacto sobre el público

La relación con el cine de Fellini que tiene el público español actual (sobre todo los jóvenes), es una cuestión que no tiene una explicación fácil, para cuya exposición me valdré de consideraciones generales sobre los modos de comportamiento y de pensar de las jóvenes generaciones de las sociedades industriales. Ya en los años 60 del siglo XX, Marshall McLuhan había teorizado sobre la “aldea global” de la comunicación, y había afirmado que “el medio es el mensaje”, es decir, que el modo de pensar y de ver el mundo viene determinado por las formalidades técnicas del medio que empleemos para representarlo, independientemente de los contenidos que organicemos a través de estos medios<sup>1</sup>. En los últimos treinta años la “globalización del mercado”, es decir, el tendencial intercambio mundial de mercancías ha reforzado posteriormente la homogeneización de los modos de vivir y de pensar, como es el caso de los jóvenes de las sociedades industriales (aquellos que tienen más posibilidades de ‘consumir’ lo que se les propone - algunos dicen ‘impone’ - por parte del sistema de comunicación). A potenciar los efectos de la apertura de los mercados ha predispuesto la difusión planetaria de la televisión, y su extraordinaria capacidad de mostrar en directo, de forma instantánea, los acontecimientos que tienen lugar en continentes lejanos. Nunca antes como hoy la Tierra había estado tan unida, y por así decirlo empequeñecida en el espacio y en el tiempo: los aviones (ahora también la “alta velocidad” en el transporte ferroviario, que no puede naturalmente

---

<sup>1</sup> Véase McLuhan, M., *Gli strumenti del comunicare* (1964), Milano, Il Saggiatore, 1967.

superar los océanos, pero que reduce las distancias en tierra) y los teléfonos móviles han contraído la dimensión del espacio-tiempo. Con consecuencias todavía no del todo evaluables, y quizás económicamente positivas, pero estéticamente negativas<sup>2</sup>.

De todas formas, los jóvenes, que ven mucha televisión y viajan cada vez más fuera de las fronteras nacionales, parecen seguir las “modas” con una rápida adhesión: tanto en el vestir como en la alimentación, ya sea en el uso de aparatos tecnológicos o en los consumos culturales.

Si se tiene presente que Fellini se opuso a la televisión comercial, que, obedeciendo a su lógica mercantilista, no vacilaba (ni vacila) en partir el visionado de cualquier película para dar sitio a la publicidad (la que un presentador de televisión italiano ha transformado eufemísticamente en “consejos comerciales”), y que en su película *Ginger e Fred* hizo sátira del cinismo de la TV, se puede comprender lo lejos que el mundo actual está de él y de su cine. Un cine que tenía los espacios para las pausas de asombro, y para “los flujos de conciencia” de los monólogos interiores (los mismos que la gran literatura del siglo XX: Proust, Joyce, Gadda); espacios inexistentes en la telebasura de nuestros tiempos, que oscila entre la zafiedad natural de los *reality*, el entretenimiento a base de la distribución fácil de dinero, y la vergüenza de la

---

<sup>2</sup> El gran historiador y teórico del arte Aby Warburg, en una conferencia de 1923, publicada con el título *Il rituale del serpente*, que reflexionaba sobre el mundo simbólico de los indios Pueblo de Nuevo México, concluía observando que “la cultura de las máquinas” (y citaba el aeroplano, el teléfono fijo y el telegrama) destruía “la esfera de la contemplación que crea espacio para el pensamiento”, y sobre todo ese generador de “mitos” y de “símbolos”, en resumen, la esfera del arte. Cfr. el texto de la conferencia en *Aut aut*, 199-200, enero-abril de 1984, en particular p. 39.



exhibición mercantilizada del cuerpo femenino. Espacios y tiempos incompatibles con un medio como el televisivo, en el que se hace insoportable (al menos así lo sostienen los estrategas del marketing) un monólogo que supere los dos o tres minutos, y que teme el movimiento impaciente del mando a distancia (el “cambio de canal” es la obsesión de todos los presentadores de televisión, e inevitable es su llamamiento lastimero a “permanecer con nosotros” cuando llega el momento de la interrupción publicitaria). McLuhan había pronosticado que el cine se “inclinara” ante la “potencia superior” de la televisión<sup>3</sup>, y efectivamente así ha ocurrido. Buena parte de la actual producción cinematográfica ha adquirido los tempos y los modos estilísticos de la TV (como el uso insistente del primer plano), y sabe que está obligada a considerar la perspectiva de ser programada en televisión, por su propia supervivencia.

En realidad se multiplican las señales de un distanciamiento del público, caso de los jóvenes, hacia el cine que se disfruta en las salas cinematográficas tradicionales. Es difícil calcular qué difusión tienen las películas en nuevos soportes electrónicos, que tienen que ver con una modalidad más privada de relación con el cine. Pero lo más relevante es que una parte no desdeñable de la actual producción cinematográfica, como se señalaba, se ha adecuando al estilo televisivo y a sus ritmos. Esto trae consigo el riesgo de que se convierta en obsoleta, por una percepción difusa - caso de quien, como los jóvenes, conoce poco de la historia del cine - toda la producción de una época,

---

<sup>3</sup> McLuhan, M., *Gli strumenti del comunicare*, cit., p. 313.

demasiado lenta y poco ‘espectacular’. Muy recientemente, Ángel Quintana reflexionaba acerca del fenómeno de la desafección por presunta obsolescencia, con referencia explícita a Fellini: “Entre los múltiples errores de la nueva cinefilia aferrada a los extremos está el olvido de algunos referentes por considerarlos clásicos o simplemente pasados de moda. Entre los grandes directores europeos que han dejado de cotizar en el nuevo mercado valores está Federico Fellini. El olvido es paradójico sobre todo si tenemos en cuenta que Fellini ha sido uno de los principales aniquiladores del relato clásico y uno de los cineastas que más lejos ha llevado el problema de la autoconciencia propia de los discursos de la modernidad.”<sup>4</sup>

Y ya con ocasión del septuagésimo cumpleaños del director, había quien observaba: “Ahora las películas de Federico Fellini tienen menos éxito, despiertan menor expectación entre el público”<sup>5</sup>. Es, por lo demás, un fenómeno mucho más amplio que se sale de los confines españoles. Baste pensar en la denuncia indignada de Milan Kundera, que ha acusado a la clase culta francesa de haber excluido el cine de Fellini del mundo del *videocasete*. Suporte, por otra parte, que ya ha desaparecido del mercado (no se sabe cuánto resistirá aquello que lo ha sustituido provisionalmente), y que al escritor checo le parecía, hace menos de veinte años, “la puerta a través de la cual la obra cinematográfica entra en el porvenir”. Kundera utilizaba palabras fuertes, atribuyendo al “atontamiento de este mundo” el oscurecimiento de Fellini: en su opinión, “uno de los pocos que han hecho del cine una parte del

---

<sup>4</sup> Quintana, Ángel, “Vigencia y modernidad de Fellini”, *Cahiers du cinéma España*, n. 2, junio de 2007, p. 67.

<sup>5</sup> Marinero, Francisco, “El gran Federico”, *El Mundo*, 20.1.1990.

arte moderno, cuya obra inmensa sólo puede compararse con la de Picasso o de Stravinskij”<sup>6</sup>

#### 4.2.1 Nadie es profeta en su tierra

Con gran estupor y admiración, he visto, durante la retrospectiva del cine de Fellini en 2007 en Madrid, la sala del Cine Doré más veces llena, no sólo de personas de edad madura, sino también de jóvenes, atraídos quizás por un cine que ahora no ponen casi nunca en televisión. He asistido incluso a la formación de una gran cola fuera en la calle para entrar a ver algunas de las películas del director italiano. En Madrid, en 2007, junto a la retrospectiva cinematográfica, ha tenido lugar también una muestra de dibujos de Fellini (muestra celebrada del 28 de junio al 29 de septiembre de 2007, titulada “El

---

<sup>6</sup> Kundera, Milan, *Intellettuali di Francia, perché questa censura contro Fellini?*, “Corriere della sera”, 12 de octubre de 1993. y en Kundera, Milan, “El arte no está de moda”, *El Mundo*, 19.10.1993. “Francia “censura” a Fellini: así el autor de *La insostenible levedad del ser* escribe en una carta a Guy Scarpetta, redactor jefe de la revista *La règle du jeu*: “Querido Guy, me preguntas cuál es la obra cinematográfica que más me ha marcado. Mejor dicho, cuál es la que más amo. Hablé de ello, hace algunos años, en el *Messenger européen*, en un texto dedicado a Kafka, Heidegger y Fellini. Ahora sabes la respuesta: Fellini. Gracias a ti he sabido algo inaudito: que ninguna de las películas que elogí en aquella ocasión está disponible en vídeo. Es un hecho muy significativo. Porque, como todos saben, la videoteca es la puerta a través de la cual la obra cinematográfica entra en el futuro. Fellini es uno de los pocos que han convertido el cine en un aparte del arte moderno, el único cuya inmensa obra puede ser comparada a la de Picasso o Stravinski.

El arte moderno, ya se sabe, no está de moda. Quizás no está de moda el arte en general. Excepto Mozart, obviamente. A propósito, ¿no sería sabio sustituir la completa historia del arte por sólo Mozart? Un día lo harán, sin duda, pero no rápidamente, no tan pronto. Lo que me ha sorprendido en el caso de Fellini es que con él hayan actuado tan deprisa. Un desinterés tan brutal, tan explícito. Es una prueba de que, entre todas las artes, el cine es la más frágil.

Sin embargo, es necesario reconocer que en esa gran biblioteca del arte visual se ha colado algún Fellini: *La strada*, por ejemplo, *La dolce vita*, *Amarcord*, pero no el *Satyricon*, ni *Roma*, ni *Casanova*, ni *Ensayo de orquesta*, ni *La ciudad de las mujeres*, ni *Y la nave va*, ni *La entrevista*. Películas que suponen una mirada mágicamente imaginativa y terriblemente lúcida sobre el mundo moderno, sobre su sexualidad grotesca, sobre su atontamiento, su exhibicionismo-voyeurismo institucionalizado, sobre su feminismo castrante, sobre su técnica incontrolable, su antihedonismo camuflado, su puerilidad en su pensamiento publicitario que penetra el pensamiento “tout court”.

Las películas del último periodo de Fellini representan la culminación del arte moderno, la imagen, creo yo, que mejor revela cómo es nuestro mundo. ¿Qué añadir? Que en un mundo que ya no quiere conocer a Fellini, me resulta embarazoso ser leído.

cine pintado por Fellini”), 50 dibujos cedidos por la Fundación Fellini de Rimini, que cubrían toda la producción cinematográfica del director.

Ahora, lo que más me entristece es pensar que quizás esta cola no habría sido posible en Italia; ni siquiera creo que en Roma estén verdaderamente interesados en hacer retrospectivas sobre Fellini. Y desgraciadamente no soy la única que lo dice; con ocasión de los Academy Awards de Los Angeles en la cuya sede serán expuestas alrededor de cien tablas y un inevitable tributo al artista italiano, Vittorio Boarini y Pupi Avati (respectivos director y presidente de la Fondazione Fellini de Rimini) han armado esta polémica: “La relación de nuestro país con Fellini es marcada, como también por el cine en general, de una desafección profunda. Con la muerte llega también el olvido. Pero afortunadamente fuera de Italia es suficiente el nombre de Fellini como sinónimo de cine”. El título del párrafo citado lleva estas palabras “Nadie es profeta en su tierra”.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Aredia, Ketty, “Il diario di Fellini, mille disegni d’autore”, *Corriere della Sera*, 18.11.2008.

## Conclusiones

La motivación originaria de esta investigación estriba en la curiosidad por verificar cómo fue acogida en España la producción cinematográfica de Federico Fellini, y qué impacto tuvo ésta tanto desde el punto de vista cultural como social: en particular, si ejerció alguna influencia en el cine español y, en su caso, qué tipo de influencia.

La curiosidad, naturalmente, nació de una inclinación personal hacia el cine de Fellini, considerado para quien escribe como una de las representaciones más geniales de la fantasía visual. El director de la Romaña, que en su juventud había vivido experiencias más que esporádicas en el diseño y en la sátira visual, posee un don particular, que es, además, una de las características de la expresión artística en general: la capacidad singular de dominar el lenguaje (la imagen en movimiento) que ha elegido para comunicarse con los demás. Así es que, dando forma (como se ha tenido ocasión de repetir muchas veces) al propio mundo interior - la “mina” constituida por el inconsciente, como la llamaba Sigmund Freud -, consigue otorgar a los cuentos privados de la infancia y de la adolescencia un significado *universal* (en el sentido figurado, digamos, de superar los confines etno-geográficos) y una vigencia *eterna* (es decir, también fuera del tiempo en el que se han producido).

## **El peso de la historia**

El caso de España es de singular interés para una investigación de esta clase, porque el país ibérico presenta características histórico-culturales (antiguas y profundas) similares, junto a otras más recientes, de apertura con Italia. Se trata de dos países “neolatinos”, en los que la lengua nacional es una derivación directa de la de la antigua Roma (a cuya literatura y filosofía, además, españoles como Séneca y Marcial, por no hablar de otros, aportaron una contribución relevante); y ambos de antigua religiosidad cristiana, o más bien de romana “catolicidad”: la persecución de los herejes (a la que se añadió en España la de los “infieles”, tanto moros como judíos) adoptó formas de particular dureza. España alcanzó su unificación política con una guerra de reconquista que logró expulsar a los islámicos de sus regiones meridionales, y se convirtió (lo que constituye una primera diferencia histórica) en un Estado nacional desde finales del siglo XV.

Italia, por el contrario, precisamente mientras vivía su periodo cultural de más esplendor, el del Renacimiento, perdió, por así decirlo, “el tren de la historia”, y permaneció fragmentada en muchos Estados más o menos pequeños, convirtiéndose así en tierra de conquista. Los españoles se establecieron entonces en la Italia meridional y en una parte de la septentrional: presencia que desde entonces ha permanecido en las costumbres y en el habla de zonas geográficamente extensas de la península. La historia del siglo XX ha visto una vez más cómo se entrelazan experiencias comunes y caminos abiertos, a pesar de no ser cronológicamente idénticos. La dictadura, que en Italia empieza mucho antes, duró veinte años; en España

(que por suerte se mantuvo fuera de la Segunda Guerra Mundial) se prolongó el doble de tiempo; también el desarrollo económico desde el punto de vista industrial le tocó primero a Italia y después a España, que, en cualquier caso, podría decirse que desde algunos decenios van de la mano (distinguiéndose España por una mejor eficiencia de la administración pública). El proceso de “laicización” de la sociedad civil, iniciado en España con retraso, se difundió después con sorprendente rapidez, y además acentuado (mientras en Italia la presencia del Vaticano, es decir, de un poder religioso real con enormes posibilidades de intervención en las elecciones políticas, constituye un impedimento considerable, especialmente en cuestiones de “bioética” y de experimentación médico-biológica).

Ahora, las películas de Fellini, que en la Italia de principios de los años 60 del siglo pasado han representado y acompañado el cambio de costumbres y de modos de pensar, ¿han favorecido o no en España un cambio de mentalidad (puesto más que de manifiesto en los últimos quince años)? Difícil responder con fundamento a una cuestión de esa clase; y no sólo porque faltan sondeos de opinión que puedan suministrar elementos válidos de juicio, sino, sobre todo, porque en un mundo cada vez más globalizado como el nuestro las influencias son de orígenes diversos. Tampoco hay que olvidar que, a partir de finales de los años 50, ha sido la televisión la que ha ejercido un influjo cada vez más penetrante, y cuyo poder supera sin duda al del cine: pudiendo acogerse a la ‘serialidad’ (producción en serie) y a la ‘repetitividad’ (el mismo lenguaje, el mismo modo de pensar, los mismos cuerpos, todo propuesto de nuevo con obsesiva insistencia). Pero sería por otra parte arbitrario e imprudente excluir

de un modo categórico que las películas de Fellini hayan tenido alguna incidencia en los cambios de ideas y de costumbres que han interesado a la sociedad española a finales del siglo XX. Creo que es lícito concluir para tal propósito que, si no hay una prueba cierta de una influencia social en España de la producción de Fellini, se puede suponer la *probabilidad de su existencia*, a la que contribuyen otros actores y factores del cambio.

### **La acogida crítica y el papel de la censura**

También con el fin de verificar la incidencia de la producción de Fellini en el cine español (además de en la sociedad española), la investigación ha estado muy atenta a rastrear las valoraciones que la crítica española reservó a las películas del director de la Romaña, mediante la lectura cuidadosa y sistemática tanto de revistas especializadas como de periódicos de información. Consulta que surge del material abundante producido en esta investigación, y que ha permitido constatar la importancia otorgada por la crítica española a la cinematografía de Fellini: una observación que, a pesar de registrar voces de reserva, algunas abiertamente negativas, es un testimonio explícito de reconocimiento de alta calidad artística.

El mundo del cine español reservó, pues, a Fellini un aprecio significativo, y resulta difícil no imaginar (a pesar de no existir ninguna prueba documental) que este interés por la obra felliniana no haya sido también alimentado por los autores (no pocos críticos, además, eran guionistas, ayudantes de dirección, a veces ellos mismos eran los directores).



Pero la investigación ha sacado a la luz todo el peso ejercido en esta vicisitud por un factor de por sí extraño al ámbito artístico, hasta el punto de alterar los mismos resultados artísticos. La referencia es a la *censura*, es decir, a esa práctica administrativa de control del producto artístico, a la que se ha querido dar el justo relieve en esta investigación mediante una reconstrucción histórica de los momentos más significativos en la historia de la España franquista. Se tiene presente, como hemos tenido ocasión de observar, que la censura ha existido (y existe formalmente, incluso allí donde se han restringido mucho los ámbitos de aplicación) en todos los países, tengan éstos regímenes dictatoriales o democráticos. Ciertamente no ha faltado ni siquiera en la Italia republicana, donde ha asumido, aunque sea de forma más edulcorada, las mismas características de la española. La Iglesia católica siempre ha tenido en Italia una presencia voluminosa, y tendente a invadir la esfera de la política y de la sociedad laica: durante muchos siglos un Estado, entre los más extensos que había en la península italiana, hasta que (en 1870) perdió gran parte de su poder “temporal” (y tras haber cultivado durante decenios el sueño veleidoso de reestablecerlo), no ha renunciado por esto al proyecto de “clericalizar” la sociedad y de ejercer sea como sea el dominio de las conciencias (reivindicando una especie de “monopolio de la moral” pública y privada).

En la Italia salida del fascismo, la Iglesia se comportó como un único partido, oponiéndose con toda la fuerza de su organización sacerdotal y laical a las fuerzas políticas de la izquierda (acusadas de ateísmo y de fines antirreligiosos). Las jerarquías fueron tranquilizadas (en 1948) por la victoria electoral de un partido que en su mismo nombre recordaba su fundamento

ideológico “cristiano”, le dejaron el cometido de la “mediación” política, pero reivindicaron siempre un papel protagonista en la llamada “defensa de la moral”. En todas las formas de la producción artística, pero con una atención particular por el espectáculo cinematográfico, que fue hasta los años 60 la expresión artística de larga duración más popular. En Italia (como en España) se construye un circuito de salas cinematográficas parroquiales (en las que muchos chavales italianos tuvieron su primer encuentro con el cine), y se construyó un Centro de Valoración y Orientación de las películas, para aconsejar su visionado o disuadir del mismo. Pero, sobre todo, las jerarquías eclesiásticas se dispusieron a asegurarse una presencia católica en las comisiones de censura. Todo ello, se entiende, dentro de una dialéctica política libre, y con los saludables contrapesos que puede consentir un orden democrático.

El caso de la censura en España, como se ha tratado de hacer ver a través de una reconstrucción puntual de sus momentos más significativos se entremezcla estrechamente con las relaciones político-ideológicas que se establecieron desde el comienzo entre la jerarquía católica y el movimiento franquista que luego se erigió en dictadura. Como recompensa del apoyo suministrado a los franquistas, las jerarquías eclesiásticas obtuvieron una presencia privilegiada en los organismos de censura: les fue reconocida, por así decirlo, la prerrogativa de vigilar la “moral pública” (sobre todo a partir de 1945), que por otra parte armonizaban con las exigencias políticas del régimen. Esto implicó, como puede comprenderse fácilmente, intervenciones arbitrarias en la libertad artística (mediante el uso traumático de las “tijeras”,

además de, en no pocos casos, con la prohibición de su proyección en España), junto a resultados a veces cómicos o grotescos. Como cuando, tras la introducción del doblaje, se verificó el caso de escenas en las que al actor se le hacía decir algo en contraste manifiesto con el movimiento de la cabeza.

El caso de la cinematografía de Fellini, a juzgar por los hechos, es el resultado sintomático de un comportamiento crítico adoptado mucho más amplio. Algunas películas del director de Romaña sólo consiguieron el visto bueno de la censura a muchos años de distancia de su estreno, mientras otras lo obtuvieron con cortes que a menudo alteraban su equilibrio global; de otras películas se permitió el estreno, pero cronológicamente diferenciado entre Madrid y Barcelona (difícil decir por qué: ¿para tantear quizás, prudentemente, las reacciones de sólo una parte del público?). Así es que resulta que los españoles han leído reseñas de películas presentadas a festivales europeos, pero no han podido verlas hasta muchos años después, o bien las han visto con cortes impuestos por la censura, que no estaban contemplados en dichas reseñas. Al público español también se le ha impedido seguir de manera cronológicamente correcta la producción de Fellini. Todos ellos elementos, algunos apenas enumerados, que no pueden haber dejado de causar desconcierto y sensaciones de anacronismo, con las consecuencias que resultan bastante fáciles de imaginar acerca de la acogida tanto por parte de la crítica como por el público.

A estas consideraciones hay que añadir que la crítica cinematográfica española del periodo franquista experimentó una división interna de manera sustancial entre dos puntos de referencia o fuentes de inspiración. Uno de los rumbos

tuvo su centro en el Sindicato Español Universitario, SEU de Salamanca - el cine club más importante de España en los años 50 - y a su líder en Basilio Martín Patino, se inspiró en la revista *Cinema nuovo* de Guido Aristarco: una revista italiana fundada en 1952, de clara tendencia marxista-lukacsiana, que en su país ejerció una relevante influencia; de inspiración muy similar fue más tarde (1961) la revista *Nuestro cine*, en torno a la que se reunieron críticos y autores como Víctor Erice, César Santos Fontenla, Juan Antonio Bardem, Ricardo Muñoz Suay (los tres últimos, militantes del Partido Comunista); *Nuestro cine*, que tenía gran estima por muchos autores como Luchino Visconti, particularmente apreciado por su “realismo crítico”, Michelangelo Antonioni, Dino Risi, daba mucha importancia a la dimensión sociológica, considerando el cine como un eficaz vehículo de ideas. La otra corriente hacía referencia a la revista francesa nacida en 1951 *Cahiers du cinéma*, que daba mayor (se podría decir incluso *esclusivo*) relieve a la dimensión formal, concibiendo una película como una estructura autónoma que expresa una pluralidad de significados. La revista, que alimentaba un verdadero y particular culto por el cine de Roberto Rossellini, fue el punto de referencia de la revista española que salió en 1956, *Film ideal*, que al principio tenía una firme tendencia católica.<sup>1</sup> *Nuestro cine* y *Film ideal* están entre las revistas especializadas a las que la presente investigación ha extraído con gran abundancia.

---

<sup>1</sup> Véase Tubau, Ivan, *Crítica cinematográfica española. Bazin contra Aristarco: la gran controversia de los años 60*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1983.

## **Sobre la crítica y el crítico**

Si se parte de la importancia de la crítica desde un punto de vista teórico, entonces me gustaría tener presentes algunas frases de varios críticos cinematográficos que tratan de dar una definición del crítico y, por tanto, de la crítica. Miguel Marías<sup>2</sup> habla del crítico como de aquel que escribe una carta firmada y abierta a un destinatario desconocido y hasta inexistente.<sup>3</sup> Efectivamente, el crítico cinematográfico debe poner al descubierto sus propios sentimientos respecto a una película, y el cine es lo que él más ama. A propósito de esto vienen que ni pintadas las consideraciones de José Luis Guarner acerca de la crítica en el texto *Las gafas de Parménides*, de 1962. Retomando una frase de François Truffaut primero, “Le film de demain sera un acte d’amour”, y la frase de Jean Duchet después, la crítica es “l’art d’aimer”, llega a la conclusión de que el futuro del cine español dependerá del número de cineastas y de críticos que entiendan el significado de estas palabras hasta hacerlas propias. La crítica, por tanto, debe ser un acto de amor, una unión de dos sensibilidades, el autor de una película y el crítico. Utilizando como título la metáfora *Las gafas de Parménides*, Guarner critica a esos críticos que tenían el defecto de “partir en busca de exégesis y significados simbólicos” deformando así todo lo que se ve, o a esos críticos “que se han inventado una escala de valores [...] que aplican a ultranza”. Siendo la crítica un acto de amor, es mucho más simple. Para la “función” crítica es esencial la “humildad y la limpieza de corazón”, donde “las ideas preconcebidas carecen de todo valor”, puesto que para juzgar obras hace falta “abordarlas

---

<sup>2</sup> Miguel Marías, crítico cinematográfico y ex director general del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales del Ministerio de Cultura.

<sup>3</sup> Marías, Miguel, “Cartas a desconocidos”, *Nickel Odeon*, 23, verano 2001. pp.21-30.

directamente sin preámbulos ni mediadores”. La película es una unidad, un todo único, hay que juzgar sus valores puramente cinematográficos. “La mejor - la única - puerta de acceso para ello es la puesta en escena”, porque es el proceso de creación de una película, la concepción total. Y además: “La mirada personal que el autor dirige hacia la realidad a través de la puesta en escena”, es su punto de vista respecto a lo que filma, el mundo, todo. Así que para el crítico es necesario buscar la verdad a través del autor de la película (que la expresa mediante la *puesta en escena*) sin alterar su significado, sin despegarse de la verdad, considerando la obra cinematográfica desde dentro, sin ser influidos por agentes exteriores.<sup>4</sup> Precisamente como Parménides en su pensamiento filosófico de la constancia del ser, que mantiene que la tarea del filósofo es únicamente la de revelar la verdad desnuda del Ser, escondida bajo la superficie de los engaños. Los hombres se dejan guiar por la opinión (δόξα, *doxa*), en vez de por la verdad, o sea, juzgan la realidad basándose en la apariencia; el error es una simple ilusión, y por tanto, puesto que no existe, no se le puede encontrar una razón.

Y casi parece que Truffaut, Duchet y Guarnier hayan leído el libro *The critic as artist/El crítico como artista* de Oscar Wilde. Wilde opina que la crítica es un arte creativo, que “trabaja con materiales y los traduce a una forma que es nueva y placentera” (“It works with materials, and puts the minto a form that is at once new and delightful”), “una creación dentro de una creación” (“creation whitin a creation”). “el relato de nuestra propia alma” (“record of one’s own soul”). La crítica es “la única forma civilizada de autobiografía” (“the

---

<sup>4</sup> Guarnier, José Luis “Las gafas de Parménides”, *Film ideal*, 104, septiembre 1962, en *Autorretrato del cronista*, Anagrama, 1994, pp. 64-72.

only civilized form of autobiography”), “porque trata no de los acontecimientos, sino de los pensamientos de nuestra vida [...] de los estados espirituales y de las pasiones imaginativas de la mente” (“as it deals not with the events, but with the thoughts of one’s life [...] with the spiritual moods and imaginative passions of the mind”). Wilde sigue diciendo que el crítico no es ecuánime, siendo el arte una pasión (“art is a passion”), y el pensamiento con respecto al arte es fluido y no fijo porque depende de los estados de ánimo, entonces el arte se dirige al alma y el crítico debe entregarse totalmente a la obra de arte. Si se ama el arte sobre todas las cosas, entonces el crítico no será siquiera racional.<sup>5</sup>

Según Miguel Marías: el crítico tiene la capacidad de estimular la reflexión y la intuición de cada lector, dándole pistas fructíferas y despertando curiosidad en el lector. Y afirma que la crítica es eterna y que acompaña siempre a las formas de creación artística, anticipando a veces sus movimientos y escuelas, como sucedió con el neorrealismo y la *nouvelle vague*, porque es una actividad que, aunque sin proponérselo, estimula e incita. Para Marías cualquier espectador es un crítico, el crítico es un espectador que piensa y que escribe.<sup>6</sup>

Otro punto importante que hay que considerar es la no irreversibilidad de la crítica, porque ésta puede cambiar a favor de la evolución de un director. Miguel Marías opina que la crítica, para ser buena, debe alejarse de esquemas predefinidos o entrar en un género o un director o un país. Porque “cada película pide al crítico [...] un modo de aproximación distinto”<sup>7</sup>. No hay que

---

<sup>5</sup> Wilde, Oscar, *El crítico como artista*, Madrid, Langre, 2002, traducción de Luis Martínez Victorio, pp.122-125 y 216-219.

<sup>6</sup> Marías, Miguel, “La crítica como investigación particular”, *Nickel Odeon*, 23, verano de 2001, pp.64-65.

<sup>7</sup> Marías, “La crítica como investigación particular” cit. p. 26.

subestimar, pues, el ejemplo de Thomas S. Eliot,<sup>8</sup> según el cual la crítica cambia a favor del periodo en el cual ésta se escribe. Nadie piensa que un crítico tiene una determinada visión en un periodo y que puede luego cambiarla con el paso de los años y el tiempo. Y volvemos a retomar a Oscar Wilde, que dice que “el crítico verdadero en efecto será siempre sincero en su devoción por el principio de la belleza, pero buscará la belleza en cada época y en cada escuela, y nunca se limitará a una pauta establecida de pensamiento o a un modo estereotipado de mirar las cosas. [...] Sólo mediante el cambio constante encontrará su auténtica unidad.” (“The true critic will, indeed, always be sincere in his devotion to the principle of beauty but he will seek for beauty in every age and in each school and will never suffer himself to be limited to any settled custom of thought, or stereotyped mode of looking at things. [...] Through constant change alone, he will find the true unity”)<sup>9</sup>.

Así que hemos visto cómo la actividad del crítico, las definiciones que le atribuyen no cambian durante siglos, y que los preceptos y las reglas valen no sólo para el crítico cinematográfico, sino también para cualquier obra de arte.

### **Una amplia hemerografía: la crítica cinematográfica acerca de las películas de Fellini**

La cantidad de documentación extraída de periódicos y revistas es amplia, pero naturalmente también los exámenes más atentos pueden resultar incompletos. Esto causa resentimiento e intranquilidad en el investigador. No

---

<sup>8</sup> Eliot, Thomas Stearns, *Criticare al critico*, Madrid, Alianza Editorial, 1967, pp. 9-30, (traducción de Julio Cortázar)

<sup>9</sup> Wilde, Oscar, *El crítico como artista*, Madrid, Langre, 2002, traducción de Luis Martínez Victorio, p.221.



estar seguro de haber encontrado todo lo indispensable. Lo importante, de todas formas, es haber podido exhibir una visión satisfactoria de la acogida de Fellini en España y haber confrontado los diversos juicios sobre cada película.

Si se consideran los elementos histórico-sociales arriba mencionados, y sobre todo los condicionamientos externos de una crítica extranjera tomada como punto de referencia, Fellini no tuvo una acogida fácil en España. Como hemos visto en España estaba primero vigente la crítica marxista-ortodoxa de Guido Aristarco (que echaba la culpa a Fellini de tergiversar el sentido del neorrealismo), y además estaba la crítica “cahierista”, influida por los *Cahiers du cinéma*. Orientaciones críticas que, con la complicidad de la censura estatal, han dificultado un pleno aprecio del director. También hay que considerar que críticos que solían defender la obra de Fellini, no dudaban en machacar una película que no tenía demasiado éxito. No pongo en discusión que un crítico deba expresar juicios y valoraciones en plena libertad, pero considero excesivo que se utilice un tono desdeñoso cuando el autor produce una obra menor: porque nadie tiene la facultad para realizar únicamente obras de arte, y momentos de cansancio creativo pasan también a los grandes artistas. Al expresar un juicio desdeñoso y desfavorable acerca de una única obra mal lograda, se arriesga uno a empequeñecer la obra completa de un artista, a no valorarla, como sería oportuno, según mi opinión, en su conjunto. Y lo que ha sucedido en la crítica ha tenido su *pendant* en los autores del cine español, de los cuales muy pocos han apreciado al director de Rimini.

Estudiando la teoría de la recepción, está claro que podría haber otros motivos por los cuales la obra de Fellini no ha tenido una fácil comprensión en España.

Tras haber leído un interesante libro acerca de los géneros cinematográficos<sup>10</sup>, una causa probable es la fallida pertenencia de Fellini a un género cinematográfico preciso.

La puesta en escena es el cuerpo de una película y el alma de su director, la esencia misma del cine, cuyo significado moral y estético revelan la autenticidad de un autor. Fellini, que se expresa en el lenguaje universal del cine con su originalidad y su personalísima visión de la realidad, rompe los esquemas en el plano estilístico, elabora un lenguaje cinematográfico con términos nuevos, afronta temáticas subjetivas (personales) de las que surge un paisaje antrópico y antropológico. Los cuerpos-espíritus y las almas-corpóreas, los primeros siempre en el sueño, las segundas en caricatura, los primeros de blanco y negro, y las segundas de color, esta mezcla de onírico y de material, de evanescencia y de detalle, dependiendo de que los cuerpos de los personajes tengan los pies en la tierra o la cabeza en las nubes, dependiendo de que sus historias tengan raíces en lo social o ramas en lo surreal, todo esto hace que su cine sea rico en nostalgia, y al mismo tiempo lo convierte en profético, rebosante de memoria y de actualidad, de realidad y de irrealidad.

Fellini permanece junto a sus personajes, en su espacio y en su tiempo, haciendo de sus películas visiones de conjunto, donde el protagonista —que es siempre él o un personaje que lo representa— se mueve en un ambiente real u onírico, con una atención dirigida a un mundo interior (también a través de los fantasmas de Marcello o los espíritus de Giulietta o los amores de Casanova).

---

<sup>10</sup> Cfr. Altman, Rick, *Film/genere*, Milán, Vita e pensiero edizioni, 2004. (traducción de Santambrogio A.)

El de sus películas es un mundo plural, rico en corros y pasarelas relacionales que se mueven entre la realidad y la irrealidad, en los cuales uno, aunque sin reconocerse, se puede, al menos, reflejar.

Es por eso por lo que Fellini es un autor inimitable, que no pertenece a ninguna categoría o género, que se alimenta de sí mismo y de sus fantasmas (uno de los motivos por los que el público no debe entender sus películas, sólo las tiene que mirar, admirar — como Fellini mismo decía y deseaba). La grandeza de un autor como Fellini se expresa en la creación y visualización, a través de imágenes, de una poética personal y representativa del propio mundo interior, algo que va más allá de la simple transmisión de un mensaje o de mostrar una época o un episodio de la vida. Su esfuerzo creativo regala a los espectadores un mundo nuevo, fascinante y turbador, cargado de una verdad que ninguna otra representación puede contener, que existe porque es propia de un autor.

El género cinematográfico, por el contrario, comporta la interacción de tres elementos fundamentales para comprender el cine y sus múltiples actividades. El espectador (el público) es un, por así decirlo, *movegoer*, un sujeto social que, gracias a sus competencias receptivas y cognitivas, es capaz de dar una reflexión propia, y sirve como instrumento para las productoras y distribuidoras. Así que un espectador, para una comprensión más fácil y un mayor disfrute de la película también tendrá presente la pertenencia de la película a un género dado; una película que le resulte extraña o de difícil comprensión, ciertamente no resultará ser tampoco de fácil disfrute, y por otra parte un lector puede permanecer fiel a un crítico particular, instaurando con éste una relación de confianza y de estima que lo llevará a darle más crédito

que a otros críticos, y sus mentalidades estarán, por tanto, limitadas y no abiertas a varios juicios. Al crítico cinematográfico español lo hemos visto ya varias veces, se ha tenido que encargar de una difícil comprensión del cine por parte de un público no acostumbrado a cualquier tipo de imagen, y carente de aquellas capacidades críticas indispensables para valorar una obra cinematográfica que no entra en los cánones conocidos por él.

Además, la concatenación de crítica y público desarrolla ese concepto de economía de mercado al cual están ligados producción y distribución cinematográfica porque les permite comercializar aquel producto que obtenga pingües beneficios. Razón por la cual las dos últimas películas de Fellini no fueron proyectadas sino años después de su estreno en Italia, y la última incluso cuando ya estaba muerto el director.

De esta manera, los críticos favorables a Fellini tenían que esforzarse por abstenerse de cualquier tipo de dogma o modelo de crítica preestablecido para poder construir una crítica subjetiva, así como el espectador debía ser capaz de ir más allá de un género cinematográfico fácil de entender para poder apreciar a un autor de semejante originalidad.

### **Censura estatal, censura de mercado**

De esta investigación ha aflorado que existía entonces también (tanto en Italia como en España) un tipo de censura diferente de aquella ejercida por el Estado, y determinada por las leyes del mercado. Una vez acabada la dictadura, resulta sorprendente ver cómo algunas películas no se estrenaron en seguida, y esto fue porque se obedecía a una lógica de mercado, o mejor dicho, a una verdadera censura de mercado. Si durante una dictadura una

película está sujeta al control del poder estatal, en una democracia a menudo puede supeditarse al cálculo económico. También se puede no distribuir una película si se considera que produce aburrimiento, o porque se está convencido de que el director no recibirá el favor del público. Dentro de estos límites, parece ser determinante (como ya se ha señalado) un cálculo puramente económico. Entretanto, hay que observar que el cálculo está formulado sobre la base de un presunto “gusto medio” del público, se entiende que en ese momento histórico. Bien mirado, la cuestión se revela un poquito más compleja. ¿El “gusto” predominante en el público no está en buena medida condicionado por el tipo de producto que se le presenta? ¿Un público, en resumen, acostumbrado al mismo espectáculo confeccionado por la industria cinematográfica (que es la estadounidense, la única y verdadera industria del cine de Occidente; en Oriente está quizás la de India), no terminará por madurar ese único “gusto” que se le propone? ¿Si uno va a comer solamente a los establecimientos de McDonald’s no pensará que esa comida es la mejor que existe? Únicamente la posibilidad de confrontar productos diferentes puede permitir la formación de un gusto libremente elegido. Esto, repito, en la hipótesis de que en la base del ostracismo haya razones exclusivamente económicas. Pero no se puede excluir del todo que en las elecciones de las casas distribuidoras se insinúen motivaciones de otro tipo, como la de no desagradar a alguna persona o institución poderosa. Y entonces la “censura de mercado” puede muy bien esconder una razón de otro género. Baste un ejemplo como conclusión de estas breves notas. Una película como *Il caimano* de Nanni Moretti, que tenía como personaje central a una persona poderosa de la vida italiana, tanto política como económica, consiguió llegar a las salas

(justo en la víspera de las elecciones políticas de 2006), pero después apenas se ha proyectado en televisión, en canales por satélite (que son de pago) y a altas horas de la noche. Así que no ha sido del todo ocultada, pero ciertamente no ha logrado llegar al gran público televisivo. La “censura” puede seguir derroteros menos brutales y más refinados, consiguiendo en sustancia el mismo resultado sin provocar ninguna sensación.

### **Las personalidades del cine español: la comprensión del cine español**

Más allá de las fuentes escritas y las investigaciones minuciosas, nos hemos acogido también a fuentes orales, que de todas maneras han dado pistas o suscitado curiosidad, y han hecho comprender mejor puntos todavía poco claros.

Encontrar y escuchar la viva voz de personalidades del cine español, sus opiniones diferentes sobre Fellini, ha significado para mí adentrarme en un mundo cinematográfico poco conocido en el extranjero. Interesante ha sido escuchar también los juicios negativos, para comprender aún mejor no solo la figura del director de Rimini, sino también las motivaciones que se someten a estos juicios; motivaciones que se han revelado como de orden tanto personal como ligadas ampliamente a la situación histórico-cultural. Esta investigación, pues, ha terminado por no referirse únicamente a la figura de Fellini y a su cine, sino que, a través de él, se ha adentrado en una parte de la historia del cine español, aquella que se desarrolló principalmente durante la dictadura. Puede decirse que el resultado ha ido más allá de las expectativas. Las

entrevistas se han revelado ricas en conexiones y relaciones imprevistas, que constituyen un tejido abigarrado, cuyos hilos son susceptibles de itinerarios de interés no irrelevante; recorridos que han sido analizados a través de investigaciones en archivos y bibliotecas.

Destaca entre todos, en mi opinión, Jordi Grau, personalidad del cine español sin el cual el desarrollo de la tesis no habría alcanzado los resultados obtenidos, y con quien el director riminés tuvo una fuerte y duradera amistad, testimoniada por cartas hasta hoy inéditas, porque han estado celosamente custodiadas. Y los hilos de esta investigación han comenzado a tejerse precisamente gracias a Jordi Grau, a sus cartas y a su libro *Fellini desde Barcelona*. Su juicio favorable sobre Fellini está condicionado naturalmente por su larga relación de amistad con el director. Pero resulta inevitable que la valoración (cualquier valoración) incorpore tanto una aproximación crítica racional como la dimensión emotiva, es decir, todo ese componente de *interacción* que (diría la psicología transaccional) se establece entre dos personas acostumbradas a encontrarse, a intercambiar ideas y a vivir experiencias comunes, aunque sea parcialmente.

Jordi Grau ha constituido sin duda para mí un punto firme al que volver cada vez que afloraban esas dudas y esas incertidumbres que atenazan al investigador todavía inexperto. Grau me ha proporcionado la primera valoración general acerca de la acogida de Fellini en España, sobre las críticas negativas, sobre su posible influencia y acerca de por qué no ha sido adecuadamente apreciado. Me ha colocado frente a una verdad que al

principio no podía imaginar, y que me ha obligado a investigar más a fondo acerca del por qué de la difundida (más de lo que se llega a considerar) incomprensión de Fellini. A José Luis Borau y a Mario Camus, por ejemplo, dos de los más importantes y queridos directores españoles, no les gusta el cine de Fellini, y no consideran a éste el maestro indiscutible o, si se prefiere, ese autor “clásico” que, independientemente de los gustos o modas del momento, continúa siendo un punto de referencia válido (porque los significados de su obra no han dejado de construir un estímulo para la reflexión acerca del arte cinematográfico y para la discusión contemporánea sobre los interrogantes de fondo de la existencia humana). Hablando con ellos he advertido el eco y el peso que han ejercido sobre el cine español la dictadura y la censura, incitando a no pocos de aquellos que han jugado un papel de protagonista a una especie de endurecimiento de ánimo, a forjarse una coraza protectora para no quedar aplastados por la arrogancia y por la violencia psicológica del régimen franquista.

Las películas de José Borau y Mario Camus son duras, fuertes, secas como el golpe de látigo, y como lo es la España histórica y geográfica. En España la dictadura duró mucho más que en Italia, y las frustraciones derivadas de la falta de una circulación libre de las ideas no podían dejar de tener repercusión en la cultura y en el arte. El cine ha permanecido más tiempo señalado por el mensaje realista, debiendo o queriendo contrastar una realidad cerrada y dura; ciertamente hay quien, como Luis García Berlanga, se expresa con el lenguaje de la comedia, pero, bien mirado, se trata de una comedia impregnada de un humor amargo (como lo son, si se permite una analogía



italiana, las mejores realizaciones - *Il sorpasso/La escapada* (1962), *I mostri/Monstruos de hoy* (1963) - de un director “cómico” como Dino Risi).

También en Italia, como se acaba de decir, el neorrealismo de la inmediata posguerra ha desembocado (o, en cierto sentido, ha continuado) en la llamada “comedia a la italiana”: que, al menos en sus productos mejores (piénsese, por ejemplo, en *Divorzio all’italiana/Divorcio a la italiana* (1961) de Pietro Germi), ha sido un modo eficaz de leer la realidad a través de la dimensión del “cambio total” (ironía, sarcasmo, sátira). Pero el movimiento neorrealista y el género que le ha sucedido no han impedido a talentos como Luchino Visconti y Federico Fellini desarrollar códigos estilísticos muy personales: con una nota “basada en la estética” en Visconti, y un toque de melancólico a la par que hermoso surrealismo en Fellini.

La alegría de vivir (la “movida”) surgió en España solo en los años 80, llevando consigo un entusiasmo creativo que todavía produce sus frutos estimulantes. Son los mismos años en los que Fellini, que ya había dado lo mejor de sí mismo, rodaba sus últimas películas; y el cine italiano, en el que ha hecho mella la crisis provocada por el éxito tumultuoso de la televisión (y de la comercial, en particular, que ha rebajado la calidad de las emisiones públicas), entraba en un túnel del que, con mucho trabajo, está tratando de liberarse (recientemente el posible rescate se ha concretado en dos películas – *Gomorra* (2008) de Matteo Garrone y *Il divo* (2008) de Paolo Sorrentino - que han renovado la mejor lección del neorrealismo).

El resultado de esta investigación se puede sintetizar de esta manera: la influencia de Fellini sobre el cine español ha sido bastante limitada (los únicos nombres que se le pueden acercar son los de Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, a decir verdad, más por analogía que por estrecha derivación). Y una razón podría ser también que su peculiar genialidad, realmente el toque de un talento fuera de lo común, acaban por hacer *inimitable* al director de Rímini.

A juzgar por las entrevistas, el director italiano más estudiado de todos y más seguido en España es el padre del neorrealismo, Roberto Rossellini. Lo que naturalmente no sorprende, sea por la indudable alta calidad de la producción del director romano, sea por la sugestión (a la que se ha hecho alusión en el tratamiento de la tesis) ejercitada sobre la crítica española por los *Cahiers du cinéma*, que ha asignado siempre a Rossellini un primerísimo plano en la cinematografía posterior a la II Guerra Mundial.

### **“El cine de Fellini me hizo feliz”<sup>11</sup>**

Querría concluir la Tesis de la misma manera que la he empezado, con una frase, esta vez de un director español, Basilio Martín Patino<sup>12</sup>. En una conversación que tuvo lugar hace poco con el director salmantino, acerca de su vida y su cine, y sus relaciones con Italia, ha salido a colación el nombre de Fellini. El semblante de nuestro interlocutor ha adoptado una expresión sonriente y viva: “El cine de Fellini me hizo feliz”, dijo. Esta frase, aparentemente ligera y banal, ha suscitado en mí una suerte de encanto y de

---

<sup>11</sup> Basilio Martín Patino, entrevista concedida a Stefania Miccolis el 3 de diciembre de 2008, en Madrid.

<sup>12</sup> Cfr. nota 29, capítulo 1.

satisfacción. Encanto porque su ligera simplicidad exorciza en cierto sentido decenios de dictadura española y de lucha contra la censura. No resulta difícil relacionar la felicidad de ver las películas de Fellini con la censura franquista. En el cineclub de Salamanca (Patino es uno de sus fundadores) se podían ver también películas que estaban prohibidas en España, entre las que estaban las de Fellini, y esto, para un apasionado del cine, debía ser indudablemente una bocanada de aire. El placer de ver algo prohibido y completamente nuevo, de ver una genialidad plasmada en la pantalla entre música, sueños, fantasías, caras y figuras particulares. El placer de ver pasar una vida que todavía en España no podía probarse. El “feliz” está usado en el sentido de deleite causado por la sensación de encontrarse en otra dimensión distinta de la realidad, en un mundo creado por el genio de un autor.

“Satisfacción” porque, después de haber escuchado críticas opuestas, no siempre favorables a Fellini y a su obra, finalmente me ha parecido encontrar una recompensa en la respuesta de Martín Patino, el último en ser entrevistado (y, entre otras cosas, por un trabajo diferente del de la tesis). Hay que tener presente que Patino ha sido (y es) un director políticamente comprometido, muy lejos, pues, de la “apolítica” y onírica fantasía del director de Rimini. Tanto conmueve - y se puede entender que haya sido para mí motivo de profunda satisfacción - que sintetiza en un dato emocional su relación con la cinematografía de Fellini. Lo que deja un lugar a la esperanza de que el valor de los demás esté reconocido incluso por quien haya hecho elecciones estilísticas diferentes, a veces incluso opuestas. Si el juicio no está oscurecido por la ideología (¿por qué, pues, tantos individuos que componen el género humano deberían tener una concepción homogénea del mundo?), si la

mirada vuela libre y no está mal predispuesta contra el espacio sin límites de la *fantasía* - que es, por cierto, la dimensión más auténtica, tanto del cine como de cualquier otro arte -, quizás nos podamos abandonar a ese placer estético, que es mucho más necesario en un mundo como el nuestro actual, dominado por la ciencia y la técnica.

### **Las conclusiones académicas**

Tras estas conclusiones aceleradas y redactadas de manera muy personal debería (imagino que el tribunal así lo aconsejará en el mismo tono que mi director de Tesis) enumerar de una forma más académica las conclusiones definitivas de mi trabajo:

1. Fellini y su obra han sido penalizados por la dictadura franquista que España ha sufrido durante 40 años. El peso de la historia ha dañado inevitablemente la comprensión y la difusión de las obras de Fellini en este país.
2. La falta de libertad de expresión, la omnipresente vigilancia de la Iglesia en cuestiones morales y la censura dispuesta a cortes y omisiones han perjudicado la acogida de la obra felliniana: sus películas no han sido comprendidas por un público engañado por el régimen y privado de un cine libre, y al mismo tiempo han sido blanco de una crítica por desgracia no siempre capaz de expresarse de manera subjetiva y personal.
3. La crítica española ha estado influida en gran parte tanto por la orientación crítica francesa representada por los *Cahiers du cinéma* como por la italiana reflejada en la revista *Cinema nuovo*; un doble

condicionamiento que, en mi opinión, no ha contribuido a que pueda formarse una sólida valoración ligada a la cultura española.

4. El Fellini director-autor es inimitable, (el “Fellini *touch*” es ciertamente irrepetible), y eso ha hecho que su influencia sobre el cine español se limite a casos esporádicos.

5. Fellini no está considerado por muchos representantes del mundo del cine español como el director-maestro por excelencia; y en esto ha pesado, en mi opinión, la diferente historia política y civil de Italia y España en la segunda mitad del siglo XX, lo que ha acentuado las diferencias de ideas y mentalidad en los dos países (al menos hasta el fin del franquismo), contribuyendo a dificultar más la capacidad de valoración del cine de Fellini en España.

6. Fellini, al igual que otros grandes directores, ha entrado ahora en un cono de sombra (incluso en su país de origen). Las innovaciones introducidas en el espectáculo cinematográfico, y las modas pasajeras, e inevitables, oscurecen la grandeza de Fellini, sobre todo en las generaciones más jóvenes. Pero siendo Fellini un “clásico” y teniendo su cine un valor que, en buena parte, permanece intacto con el paso del tiempo, es muy probable que pueda ser redescubierto y que en un futuro hasta próximo pueda ser apreciado como se merece.

## **Anexos**

## Las cartas de Federico Fellini a Jordi Grau

La correspondencia epistolar entre Federico Fellini y Jordi Grau desgraciadamente se limita a las cartas de Fellini, ya que se han perdido las respuestas de Grau. Hasta ahora, se ha publicado la correspondencia entre Fellini y Simenon<sup>1</sup>, las cartas del director a Tullio Pinelli<sup>2</sup>, uno de sus guionistas y colaboradores más estrechos (con ocasión de la celebración de los cien años del guionista), a Ennio Flaiano<sup>3</sup>, también él estrecho colaborador y guionista de Fellini, y dos cartas, desgraciadamente sin fecha, de Fellini a Buñuel<sup>4</sup>. Las cartas al hombre de cine español constituyen un pequeño enriquecimiento del epistolario felliniano.

En las cartas se nota cómo la sensibilidad de Fellini va aumentando con la edad. Al principio nos encontramos con cartas de pocas líneas, redactadas (se ve por el tipo de grafía expedita), con la prisa de quien tiene mucho que hacer y “está muy ocupado”; luego, con el paso del tiempo, el director se vuelve más dispuesto para la relación epistolar y afectuoso poco antes de morir.

---

<sup>1</sup> *Carissimo Simenon Mon cher Fellini, carteggio di Federico Fellini e Georges Simenon*, al cuidado de Claude Gauter y Silvia Sager, Milano, Adelphi, 1998.

<sup>2</sup> *Federico Fellini. Ciò che abbiamo inventato è tutto vero. Lettere a Pinelli*, al cuidado de Augusto Sainati, Venezia, Marsilio, 2008.

<sup>3</sup> Las cartas de Fellini a Flaiano, se encuentran en *Soltanto le parole, Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, al cuidado de A. Longoni, D. Rüesch, Milano, Bompiani, 1995.

<sup>4</sup> Las cartas de Fellini a Buñuel se encuentran en *Los poetas del cine*, “Litoral revista de poesía, arte y pensamiento”, 236, Málaga, ed. Javier Herrera, 2003, pp.164.165.



**Este “gallo verde” fue dibujado por Jordi Grau para felicitar la Navidad a Federico Fellini. En una de las cartas (11.1.1986) Fellini agradece a Grau el “bel gallo verde”, y nosotros tenemos la suerte de tener una copia del dibujo concedido amablemente por el mismo Jordi Grau.**



1.

Roma, 28 luglio 1958

Caro amico,

la tua lettera mi ha fatto molto piacere, sono dolente però di doverti dare una delusione.

Ho dovuto rimandare il mio film<sup>1</sup> ancora di qualche tempo, e nemmeno ti potrei essere preciso sulle date. Penso perciò che faresti bene ad accettare le offerte che hai già in corso e alle quali auguro il migliore successo.

Se torni a Roma passa a trovarmi.

Buon lavoro e buona fortuna!

Cordialmente

Fellini

[1] – Carta mecanografiada, con firma, sobre papel con membrete: FEDERICO FELLINI / Via Archimede, 141 – a – ROMA

---

<sup>1</sup> El film de que habla es *La dolce vita* estrenada en Italia en febrero del 1960, y en España, a causa de la prohibición de la censura franquista, no salió en los circuitos comerciales hasta junio de 1981.

2.

Roma, 10 novembre 1958

Caro signor Grau,

Ricevo con molto piacere la Sua lettera . Debbo dirLe però che l'inizio della lavorazione del mio nuovo film<sup>1</sup> è stato rimandato al prossimo gennaio.

La ringrazio per le Sue gentili espressioni e Le faccio i migliori auguri per il Suo lavoro.

Molti cordiali saluti e buona fortuna.

Federico Fellini

[2] – Carta mecanografiada, con firma, sobre papel con membrete: FEDERICO FELLINI / Via Archimede, 141 – a – ROMA

---

<sup>1</sup> Se trata siempre de *La dolce vita*.

3.

Roma, 10 gennaio 1959

Caro Jorge,

la tua lettera mi ha fatto davvero un grande piacere.

Comincerò a girare “La dolce vita” per i primi di marzo, finalmente. Per quello che mi dici di Rossellini<sup>1</sup>, puoi scrivere a lui direttamente oppure mandare la lettera a me, che gliela farò recapitare.

Ti ricordo spesso con simpatia, caro Jorge, e sono contento di avere la tua amicizia e la tua confidenza. Ti ricambio, per quanto con un poco di ritardo, gli auguri, e ti abbraccio con affetto.

Tuo

Federico Fellini

P.S. – Giacché me lo chiedi, ti dirò che si dice “progetto”.

[3] – Carta mecanografiada, con firma, sobre papel con membrete: FEDERICO FELLINI / Via Archimede, 141 – a – ROMA

---

<sup>1</sup> Roberto Rossellini (Roma 1906-1977), uno de los padres del neorrealismo italiano, con películas como *Roma città aperta* (1945) y *Paisà* (1946), con quien Fellini empezó su carrera cinematográfica.

4.

Roma, 28 febbraio 1959

Sig. Jorge Grau

Flora, 3

Madrid

Caro Jorge,

ho inoltrato la tua lettera a Roberto.<sup>1</sup>

Scrivimi più spesso, ch   mi fai tanto piacere. Io comincio il mio film<sup>2</sup> il 10 di marzo.

Ti abbraccio, tuo

Federico Fellini

[4] – Carta mecanografiata, con firma, sobre papel con membrete: FEDERICO FELLINI / Via Archimede, 141 – a – ROMA

---

<sup>1</sup> Desgraciadamente Grau no tiene copia de la carta y no se acuerda de que trataba (probablemente era respecto a un proyecto cinematográfico suyo).

<sup>2</sup> Se refiere siempre a *La dolce vita*.

5.

Roma, 1º giugno 1959

Caro Jorge,

ho ricevuto il manifesto della corrida<sup>1</sup> e ti ringrazio del pensiero che ho molto gradito.

Tutto procede bene. Scusa la fretta, ma devo proprio scappare via. Ti ricordo sempre con affettuosa simpatia e ti farò avere le fotografie<sup>2</sup> che mi chiedi.

Buon lavoro e buona fortuna! Affettuosamente

Federico Fellini

[5] – Carta mecanografiada, con firma, sobre papel con membrete: FEDERICO FELLINI / Via Archimede, 141 – a – ROMA

---

<sup>1</sup> Grau regaló a Fellini un manifesto antiguo – probablemente de los años 20 - de una vieja corrida. Estos manifestos eran difíciles a encontrar (y hoy aún más) y de costumbre pertenecen a coleccionistas.

<sup>2</sup> Las fotografías servían por unos artículos de periódico.

6.

Roma, 10 agosto 1959

Caro Jorge:

anzitutto auguri per il tuo figliolo<sup>1</sup>: che ti porti tanta felicità, più di quanta non te ne dia già adesso la sua attesa. In secondo luogo ti dico che accetto i rimproveri affettuosi, perché hai perfettamente ragione. Ma non hai un'idea di quello che sto lavorando da qualche mese col mio nuovo film<sup>2</sup> giorno e notte: e così non ho avuto assolutamente tempo per le informazioni che mi chiedi.

In settembre avrò finito le riprese e sarò più libero, riscrivimi allora, ti prego, e dimmi di nuovo quello che dovrei fare.

Ti rivedrei tanto volentieri, credimi. Intanto mi scuso di nuovo e ti abbraccio affettuosamente.

Federico Fellini

[6] – Carta mecanografiada, con firma, sobre papel con membrete: FEDERICO FELLINI / Via Archimede, 141 – a – ROMA

---

<sup>1</sup> La hija de Grau, Marineu Grau, nació en Madrid el 15 de enero del 1960. Ahora vive en Altea, Alicante.

<sup>2</sup> El rodaje de *La Dolce vita* duró más de lo previsto, desde el marzo 1959 hasta septiembre 1959; la película se estrenó en las salas italianas en febrero de 1960.

7.

Roma, 18 gennaio 1960

Caro amico:

leggo con gran piacere la tua lettera. Verrò certamente in Spagna a presentare la “Dolce vita”, appena possibile. E mi fermerò il più possibile, per poter stare un poco insieme. Così parleremo meglio del progetto su Lorca.<sup>1</sup>

Il mio film è finalmente terminato, non ne potevo più. Ti abbraccio, caro Jorge, e scrivimi spesso. Ti auguro un anno nuovo sereno, e buona fortuna.

Federico

[7] – Carta mecanografiata, con firma , sobre papel con membrete: FEDERICO FELLINI / Via Archimede, 141 – a – ROMA

---

<sup>1</sup> Es uno de los proyectos de Grau, que no logró realizar.

8.

Roma, 4 luglio 1960

Caro Giorgio,

credo che verrò in Ispagna in settembre o in ottobre per tentare la battaglia della “Dolce vita”. Francamente, non nutro molte speranze – a meno che non accada un miracolo. Ma se hanno fatto tante storie per i “Vitelloni”, figurati un po’!<sup>1</sup>..

I tuoi bigliettini mi fanno sempre un grande piacere, sono la testimonianza di un’amicizia leale e durevole che ha il potere di confortarmi.

Ti auguro buon lavoro, caro Giorgio, e gioie serene accanto alla tua bamboccia.<sup>2</sup>

Ti abbraccio,

Federico

[8] – Carta mecanografiada, con firma autografa, sobre papel con membrete:  
FEDERICO FELLINI / Via Archimede, 141 – a – ROMA

---

<sup>1</sup> *I vitelloni* terminado en el 1953, no se estrenará en las salas cinematográficas de España con el título *Los inútiles* hasta el 1968.

<sup>2</sup> Se refiere a su hija Marineu.



9.

Roma, 11 novembre 1960

Caro Jorge,

quando verrai a Roma? Sai che ho una società di produzione tutta mia<sup>1</sup>?

Per il momento non verrò in Ispagna, a meno che non si renda indispensabile la mia presenza per tentar di sbloccare la “Dolce vita” dalla censura.

Ma ne ho abbastanza della Dolce vita, sto preparando un nuovo film<sup>2</sup> e poi c'è qualche altro progetto di nuovi giovani registi che la mia casa di produzione tenterà di far esordire.

Scrivimi ancora, ché mi fai sempre piacere. Tanti auguri a te per il tuo lavoro, un bacio alla tua bambina<sup>3</sup> e a te un abbraccio affettuoso.

Federico

[9] Carta mecanografiada, con firma , sobre papel con membrete: FEDERICO FELLINI / Via Archimede, 141 – a – ROMA

---

<sup>1</sup> “La Federiz”, sociedad de producción que Fellini fundó junto a Rizzoli, no duró mucho. El director que no estaba claramente dotado para la tarea emprendedora, logró producir una sola película suya, *Giulietta degli spiriti/ Giulietta de los espiritus*. La sociedad provocó, además, una pelea áspera con Pasolini, a quien Fellini rechazó el proyecto de *Accattone*.

<sup>2</sup> Uno de los episodios de *Boccaccio 70*, que se titula *Le tentazioni del dottor Antonio/Las tentaciones del doctor Antonio*. El film de 1962 se estrenará en España en 1976.

<sup>3</sup> La hija Marineu.

10.

Roma, 30 maggio 1961

Caro Giorgio,

mi dispiace di quello che ti è accaduto, anche a Giulietta e a me molti anni fa successe la stessa triste cosa<sup>1</sup>.

Ti abbraccio e ti faccio tanti augurii come a un fratellino più piccolo. Quando tornerai a Roma? Io ho cominciato il mio nuovo film<sup>2</sup> e sono perciò occupatissimo.

Eccoti la data del giorno e dell'anno di nascita di Giulietta: 22 febbraio 1924.

Ciao, Giorgio caro, buon lavoro e buona fortuna  
e un bacio sulla fronte a tua moglie<sup>3</sup>

Federico

[10] – Carta mecanografiada, con firma, sobre papel con membrete: FEDERICO FELLINI / Via Archimede, 141 – a – ROMA

---

<sup>1</sup> Se refiere a la pérdida de un niño recién nacido. También Fellini y Giulietta Masina tuvieron un niño, PierFederico, el 22 de marzo de 1945, que murió de encefalitis letárgica el 24 de abril del mismo año.

<sup>2</sup> Se refiere siempre a *le tentazioni del dottor Antonio*/*La tentaciones del dottor Antonio*.

<sup>3</sup> Gemma Arquer (Barcelona 1935) vuelve a ser mujer de Grau en 1958. Actriz de teatro la señora Arquer actuó en tres películas de Grau: *El espontáneo* (1963) *Chicas de club* (1972), *Historia de una chica sola* (1972).

## 11.

Roma, 13 dicembre 1961

Caro Jorge,

grazie per la tua bella lettera, e scusa se me la cavo sempre con poche righe. Ma ti ricordo sempre con profonda simpatia e ti leggo sempre con piacere.

Sto lavorando al mio nuovo film<sup>1</sup> che inizierò in febbraio. Se verrai a Roma e ci incontreremo, te ne parlerò, adesso per lettera non mi va.

Salutami tanto Berlanga<sup>2</sup> e Azcona<sup>3</sup> se hai occasione di vederli e a te un abbraccio e molti cari auguri di buon Natale.

Federico

[11] – Carta mecanografiada, con firma autografa, sobre papel con membrete:  
FEDERICO FELLINI / Via Archimede, 141 – a – ROMA

---

<sup>1</sup> Se trata de *Otto e mezzo/Ocho y medio*, estrenado en Italia en el 1963, y en España en el 1967 (después de *Giulietta degli Spiriti/Giulietta de los espíritus*)

<sup>2</sup> Luis García Berlanga (Valencia 1921). También Berlanga conocía a Fellini. Los dos se veían cuando el director de Rímini venía a Madrid. En un artículo tras la muerte del director escribe: “Fellini y su mujer, Giulietta Masina, nos hicieron a mi mujer María Jesús y a mí el obsequio eterno de poder compartir su aprecio. Cada vez que venían por aquí se empeñaban en que los llevásemos a dar un paseo por su ruta favorita, alrededor de la Calle de la Cruz y la Victoria, donde disfrutaban con fruición comiendo raciones de fritos, calamares, gambas, oreja a la plancha, con la actitud de un Cesar paseando en incógnito por las tabernas del pueblo, mientras se deshacían en elogios contemplando las paredes de azulejos amarilleadas por el humo y el tiempo. (BERLANGA José García, *El club de los “amarcordianos”*, “ABC”, 1-11-1993.)

<sup>3</sup> Rafael Azcona (Logroño 1926 - Madrid 2008). Grau refiere una anécdota que el mismo Azcona le contó. Fellini y Azcona, que eran amigos, fueron juntos a la casa de uno de estos magos que Fellini solía frecuentar. Al tocar el timbre, el mago preguntó quien era. Fellini entonces, se volvió hacia Azcona diciendo: “Vámonos, si no sabe quienes somos, entonces significa que no es un mago”.

12.

Roma, 27 febbraio 1962

Caro Gorge,

vieni quando vuoi, io sono a tua disposizione per aiutarti in tutto ciò che ti potrà essere utile<sup>1</sup>.

Ti aspetto

Federico

[12] – Carta mecanografiada, con firma autografa, sobre papel con membrete: FEDERICO FELLINI / Via Archimede, 141 – a – ROMA

---

<sup>1</sup> Grau tenía que grabar su primera película, *Noche de verano*. En Roma había una pequeña productora afín al Opus Dei, que habría financiado el film, sólo si el mismo Grau hubiera encontrado una actriz conocida. La promesa no fue mantenida, no obstante Susan Strasberg hubiera aceptado formar parte en el film. Fellini ayudará mucho a Grau: le hará encontrar con Ermanno Olmi (director cinematográfico italiano muy importante, Bergamo 1931) que estaba dispuesto a financiar una parte de la película. Pero al final el productor será Elías Querejeta (1930) – uno de los más importantes productores españoles (ha producido muchas películas de Carlos Saura). El Opus Dei compra los derechos de la película a Querejeta, pero sólo en parte, así el film podrá ser conocido. El Opus Dei, será hostil a la distribución del film tanto que no querrá presentarlo al Festival del Mar del Plata. El director general de la cinematografía, que entonces era García Escudero, después de haber insistido para ver la película, lo elegirá por le Festival del Mar del Plata. *Noche de verano* tendrá gran éxito, y consagrará a Grau como uno de los cineastas del Nuevo Cine Español..

**13.**

Roma, 27 gennaio 1963

Ciao caro Gorge, grazie per la tua lettera  
E auguri di buon anno e buona fortuna.

Federico

[13] Carta mecanografiada, con firma, sobre papel con membrete: FEDERICO  
FELLINI / Via Archimede, 141 – a – ROMA

14.

Roma, 11 aprile 1963

Caro Giorgino,

bene arrivato al nuovo maschietto<sup>1</sup> e tanti augurii a tua moglie.

No, non ho visto il tuo film<sup>2</sup> perché nessuno mi ha telefonato, lo vedrò appena sarà possibile e sono sicuro che è bello.

Caro Giorgino, che tenera, simpatica lettera mi hai scritto. Sento moltissimo la tua amicizia e la ricambio con spontanea intensità. Ti abbraccio e spero di vederti presto, appena torni a Roma telefona

Federico

[14] – Carta mecanografiada, con firma, sobre papel con membrete: FEDERICO FELLINI / Via Archimede, 141 – a – ROMA

---

<sup>1</sup> Carlos Grau, nacido en Madrid el 1 de abril del 1963. Es profesor de historia del cine en dos Universidades privadas de Madrid: Francisco Victoria y Aranjuez. Ha grabado también diversos cortometrajes y ha estado como ayudante de dirección del film del padre *El extranjerho! de la Calle Cruz del Sur* (1985) y de Francisco Regueiro (Valladolid 1934).

<sup>2</sup> En Italia *Noche de verano* saldrá con el título *Il peccato*. Recibirá críticas positivas y será a menudo transmitido en la televisión (entre los actores protagonistas está Gian Maria Volonté).

15.

Roma, 24/2/64

Caro Jorge,

non ti mettere idee sciocche in testa; mi sei sempre simpatico e caro e niente è accaduto che abbia potuto mitigare la mia amicizia per te. Non ci siamo visti, perché non siamo riusciti a vederci: questo è tutto.

Ti faccio tanti auguri per il tuo secondo film, e per il terzo e per il quarto e per tutti quelli che farai. Il mio lavoro va avanti con un po' di difficoltà, ma spero che fra qualche settimana tutto si sarà sistemato<sup>1</sup>.

Ti abbraccio e ti auguro buon lavoro e buona fortuna.

Federico Fellini

[15] – Carta mecanografiada, con firma, sobre papel con membrete: FEDERICO FELLINI / Via Archimede, 141 – a – ROMA.

---

<sup>1</sup> *Giulietta degli spiriti*/ *Giulietta de los espíritus*, realizado en el 1965, no tuvo problemas de censura y se estrenó el año siguiente en España.

16.

Roma, 13/5/1970

Caro Giorgino,

era un bel po' di tempo che non avevo tue notizie e perciò la tua lettera, che ho appena ricevuto, mi ha fatto un gran piacere.

Come stai? Stai lavorando? Avrei dovuto venire in Spagna per la presentazione del *Satyricon*, ma poi i programmi sono stati cambiati e non se ne è fatto più niente. Ti avrei rivisto volentieri ed avrei potuto chiacchierare un po' del film che, come sempre, hai saputo vedere e valutare con tanta penetrante intelligenza. Ora sto girando un piccolo film per la televisione: il tema sono i clowns<sup>1</sup>, il circo, o meglio la morte del circo, la lenta agonia di questa forma di spettacolo. Poi farò un altro film, ma per ora non so ancora quale sarà. Quando verrai a Roma?

Ti ringrazio, Jorge caro, dell'affettuosa amicizia e della stima che ricambio con altrettanto slancio.

Federico Fellini

[16] – Carta mecanografiata, con firma.

.

---

<sup>1</sup> *I clowns/ Los clowns*, 1971, se estrenó en España en el 1972, sin problemas.



17.

Roma, 8/8/72

Caro Jorge,

mi dispiace molto per quello che mi dici nella tua lettera. Vorrei avere più tempo per scriverti a lungo oppure chiacchierare con te e sapere di più, ma purtroppo il fatto di abitare in città così lontane rende tutto così difficile.

Spero, comunque, che la crisi<sup>1</sup> che stai attraversando passi presto e ti lasci soltanto ricchezza, una più grande maturità, una maggiore comprensione. Anzi, sono sicuro che sarà così.

Ti abbraccio, caro Jorge, ti voglio bene e  
scrivimi ancora, tuo

Federico

[17] – Carta mecanografiada, con firma, sobre papel con membrete: FEDERICO FELLINI

---

<sup>1</sup> En estos años Jordi Grau tendrá dificultades para realizar sus proyectos cinematográficos.

18.

Roma, 28/12/1972

Caro Jorge,

mi è dispiaciuto che tu non sia riuscito a trovarmi quando sei venuto a Roma, ti avrei rivisto molto volentieri, ma si vede che mi hai cercato al vecchio numero di telefono, ora ti do quello nuovo: 67. 91. 383.

Ti ringrazio per quanto mi dici di “Roma”, sei sempre così affettuoso e intelligente. Io sto preparando un nuovo film<sup>1</sup>, come sempre, e come sempre durante il periodo della preparazione sono pieno di incertezze, di dubbi, le difficoltà sono sempre tante, ma alla fine anche quest’impresa andrà in porto.

Scrivimi quando verrai a Roma, ci incontreremo senz’altro e staremo un po’ insieme a chiacchierare.

Ti abbraccio, caro Jorge, con la stima e la simpatia di sempre  
e buona fortuna, tuo

Federico

[18] – Carta mecanografiada, con firma, sobre papel con membrete: FEDERICO FELLINI

---

<sup>1</sup> *Amarcord* (1973), está entre las películas que obtuvo en España, donde se estrenó en el 1975, un enorme éxito. (debido probablemente al hecho de que la programación en las salas españolas coincidió con la muerte de Franco).

19.

Roma, 27/5/1975

Caro Jorge,

ti ringrazio della tua letterina e delle cose affettuose e gentili che mi dici.

Ho ricominciato per la terza volta la preparazione del Casanova<sup>1</sup>, un film che più degli altri ha assommato un tale numero di difficoltà e di amarezze da farmi sentire già stanco, svuotato, senza nessun entusiasmo.

È vero, non ci vediamo mai, caro Jorge, ma il sapere di avere un amico come te da qualche parte, mi conforta e mi fa bene.

Ti abbraccio con amicizia e con stima e a presto, tuo

Federico

[19] – Carta mecanografiada, con firma autografa, sobre papel con membrete: FEDERICO FELLINI / Via Margutta, 110 – ROMA

---

<sup>1</sup> *Casanova*, terminada en el 1976, se estrenó en España en 1978, no fue bien recibida por la crítica y por el público.

20.

Roma, 18.4.85

Caro Jorge,

Federico avrebbe voluto scriverti una lunga lettera; ma la riprese del film<sup>1</sup> non glielo permettono proprio.

Quindi sono io che ti mando due righe, per dirti che ti vedrà volentieri quando sarai a Roma, ma per il momento ti prega di non fargli nessuna domanda, perché le sue giornate sono un turbinio che non gli lascia neanche un minuto di libertà.

Ti saluto quindi, mandandoti i migliori saluti di Federico, e tanti auguri da parte mia,

Fiammetta<sup>2</sup>

[20] – Carta mecanografiada, con firma, sobre papel con membrete: FEDERICO FELLINI

---

<sup>1</sup> *Ginger e Fred*/ *Ginger y Fred* se estrenó en Italia y en España en el mismo año (1986).

<sup>2</sup> Fiammetta Profili, secretaria de Fellini cuenta así su encuentro con el director: “Federico Fellini le he conocido porque mi primer trabajo fue en el gabinete de prensa del glorioso “Teatro Tenda” de Piazza Mancini en Roma. Fellini venía a menudo a visitar al gran actor italiano Luigi Proietti, que actuaba allí y que había doblado a Donald Sutherland en el *Casanova di Fellini*. Algunos años más tardes, en 1980, yo colaboraba con Melton Davis, corresponsal en Roma del *New York Times*, y hicimos una entrevista a Fellini. él descubrió así que soy bilingüe con el inglés, y me pidió traducirle a inglés el tratamiento de *E la nave va*....después de unos meses, me pidió ir con él para abrir el despacho de Cinecittà para la pre-producción de ese mismo film y así empezó mi maravillosa aventura...”

Debo a Fiammetta Profili la noticia de que Fellini tiraba mucho de su material, incluso las cartas. El director le decía: “Tengo el síndrome del latitante” – “no quiero dejar huellas”.

21.

Roma, 2. 12. 85

Caro Jorge,

grazie per la letterina piena del tuo caldo, generoso sentimento di amicizia, ricambiato da me con eguale entusiasmo.

Del film ne so poco – dovrebbe uscire dopo Natale, ma ancora non so dove ci sarà la prima<sup>1</sup>. Chi sia il distributore spagnolo non lo so, ma devo dirti che mi farebbe molto piacere che fossi tu ad occuparti dei sottotitoli e del doppiaggio. Mettiti tu in contatto con la distribuzione, dicendo che io desidererei molto che questo lavoro lo seguissi tu.<sup>2</sup>

Ti abbraccio, caro Jorge,  
e aspetto tue notizie. Buon lavoro e buona fortuna,

saluta Jose Luis<sup>3</sup>

a presto

Federico

[21] – Carta mecanografiada, con firma, sobre papel con membrete: FEDERICO FELLINI

---

<sup>1</sup> *Ginger y Fred* se estrenará antes en Francia y después en Italia, causando la cólera de los italianos.

<sup>2</sup> Jordi Grau pondrá los subtítulos y doblará el film con la casa distribuidora Lauren Films. Fellini se puso a disposición de Grau que le llamaba para cualquiera duda lingüística.

<sup>3</sup> Se trata del gran crítico cinematográfico y entonces director del Festival del cine de Barcelona, José Luis Guarner (Barcelona 1937-1993), que conoció a Fellini gracias a Grau.

22.

Roma, 11. 1. 86

Caro Jorge,

ti ringrazio per gli auguri che ricambio con uguale fervore.

Conservo il bel gallo verde<sup>1</sup> qui nel mio studio.

Ti abbraccio, caro Jorge,  
con la speranza di rivederti presto,

Federico

[22] – Carta mecanografiada, con firma, sobre papel con membrete: FEDERICO FELLINI / Via Margutta, 110 – ROMA

---

<sup>1</sup> Jordi Grau además de ser director es pintor. Y por Navidad o en algunas ocasiones particulares, dibuja unos carteles de felicitación.

23.

Roma, 27. 4. 87

Crao Jorge,

le tue lettere sono sempre gratificanti per l'entusiasmo e l'affetto che le anima, ed io ignorante! che non ho visto neanche uno dei tuoi film.

Veramente mi fai sentire in grande imbarazzo.

Sto mixando INTERVISTA<sup>1</sup>, e fra una settimana anche questo film sarà finito. Se farai un salto a Roma te lo farò vedere prima che vada a Cannes.

Grazie per il programma di El Molino<sup>2</sup>, e ringrazia anche gli attori e la bella soubrette per le dediche. Ti unisco un po' di fotografie che potrai distribuire.

Ti auguro buon lavoro, caro Jorge, e ti saluto  
con la simpatia di sempre,

tuo

Federico

[23] – Carta mecanografiata, con firma, sobre papel con membrete: FEDERICO FELLINI

---

<sup>1</sup> *Intervista/Entrevista* (1987) se estrena en España en 1992, porque no había ningún distribuidor que se arriesgara a comprar la película.

<sup>2</sup> El Molino, el famoso teatrillo de avanespectáculo de Barcelona, cierra en el año 1996. Cuando Fellini estuvo en Barcelona, con ocasión del Festival de cine en el 1985, no dudó en visitarlo, acompañado del mismo Grau, y asistir en plena alegría al espectáculo que se le ofrecía. Jordi Grau grabó también un film sobre El Molino: *Tiempos mejores* (1994).

## 24.

Roma, 28. 1. 88

Caro Jorge,

il tuo racconto della corrida<sup>1</sup> che hai visto mi ha affascinato. Dovresti scriverlo su qualche rivista, o, anche meglio, farne una sequenza di un film. È molto commovente, mi ha colpito davvero, e ti ringrazio di aver pensato a me per questo sfogo che ti ha permesso di confidarmi un episodio che non dimenticherò facilmente.

So che INTERVISTA non ha ancora un distributore spagnolo<sup>2</sup>. Che strano destino che ha questo filmetto: entusiasmo sfrenato a Cannes, a Mosca, in tutti i Festival, critiche apoteotiche, francamente quasi esagerate, e poi in Italia, in Germania e nella Svizzera tedesca nessun successo di pubblico. Nonostante le critiche estremamente positive, in questi paesi la gente non ha proprio voluto incontrare il film.

In Francia invece, o almeno a Parigi, oltre al clamoroso, enfatico, iperbolico delirio critico (che naturalmente mi fa piacere, non vorrei essere frainteso), anche il pubblico fa code lunghissime per ore ed ore davanti ai cinema che lo proiettano.

---

<sup>1</sup> Es un cuento nunca publicado y tampoco representado en una película. Grau Lo utilizó en dos o tres conferencias sobre la corrida, en una de las cuales dijo además: "Hace ya bastante tiempo tuve ocasión de vivir uno de esos momentos extraordinarios y tanta fue mi impresión que se lo conté en una carta a mi llorado amigo Federico Fellini con el que tantas veces había discutido sobre la fiesta de los toros que él, a pesar de su extrema sensibilidad, no entendía [...]. Había entendido a través de la narración de un "momento mágico", algo que se había resistido a admitir a través de razones y explicaciones más o menos teóricas"

<sup>2</sup> La distribuidora que al final compró a la película fue la Iberoamericana films.



Gli altri paesi non so, perché non è stato ancora venduto. Il distributore che prese GINGER E FRED, non ricordo bene, fece un affare o no?<sup>3</sup> Comunque, caro Giorgino, spero che avrai occasione di vedere il film, e che se si trova qualcuno disposto a programmarlo in Spagna tu abbia il tempo di fare almeno i sottotitoli.

Ti abbraccio, caro amico, buon lavoro  
e arrivederci presto,

tuo  
Federico

[24] – Carta mecanografiada, con firma, sobre papel con membrete: FEDERICO FELLINI

---

<sup>3</sup> No parece que la distribuidora Lauren Films S.A que hiciera un buen negocio.

Roma, 17. 1; 89

Caro Jorge,

ti ringrazio della lettera e della bella poesia<sup>1</sup>, cosí toccante per i sentimenti espressi con tanta intensità. Bravo Giorgino!

Per 'INTERVISTA', mi dispiace che non ci sia ancora un distributore spagnolo. Come sai, la faccenda delle vendite non mi riguarda, e non so quali cifre possono aver chiesto, tali da far spaventare gli eventuali distributori. Comunque, quando verrai a Roma ne ripareremo.

Io ho iniziato il nuovo film<sup>2</sup>, non a Cinecittà ma negli stabilimenti sulla Pontina<sup>3</sup>.

Ti saluto, caro Jorge, buon anno e spero di vederti presto,

tuo

Federico

[25] – Carta mecanografiada, con firma, sobre papel con membrete: FEDERICO FELLINI

<sup>1</sup> Se refiere al poema "Elegía" de Miguel Hernández (Orihuela 1910-Alicante 1942), extraído del libro de poemas *El rayo que no cesa* del 1936, para la prematura muerte de un querido amigo suyo, el escritor Ramón Sijé (Orihuela 1913-1935). Grau traduce esta poesía para dedicarla a su querido amigo Fernando Morandi (lo recordemos como guionista en diferentes películas italianas además de la primera de Jordi Grau *Noche de verano*) muerto precisamente en aquellos días, y se la envía a la familia de Morandi y a Federico Fellini, que, afirma Grau, "en una lectura rápida y despreocupada, a lo mejor ha creído que fuera un poema mío, a lo mejor no, quizás conocía una traducción más bonita, porque él, Federico, aparte de ser un grande ignorante, era también un hombre de enorme cultura. Debería adjuntar que solamente los ignorantes con curiosidad pueden volver a ser cultos, con la cultura provisoria en el almacén de la ignorancia más viva".

<sup>2</sup> *La voce della luna/La voz de la luna* del 1990, se estrenó en España en el 1995, después de la muerte de Fellini, porqué también en este caso los distribuidores estaban desconfiados sobre el éxito comercial del film.

<sup>3</sup> Se trata de los viejos sets cinematográficos de Dino de Laurentis llamados también Dinocittà.

26.

Roma, Febbraio 1990

Giorgino caro

grazie per la lettera e i ritagli di giornale.

Lieto che il tuo film<sup>1</sup> abbia avuto buone critiche. Evviva!

Coraggio, subito un altro! verrai veramente presto a Roma?

Avvertimi tempestivamente perché in maggio sarò un po' in giro tra Parigi e Venezia. A Parigi per curare il doppiaggio e i sottotitoli<sup>2</sup> e a Venezia per il nuovo film<sup>3</sup>.

Un abbraccio fraterno

tuo

Federico

[26] – Carta manuscrita, sobre papel con membrete: FEDERICO FELLINI

---

<sup>1</sup> *La puñalada* del 1989.

<sup>2</sup> Se trata de *Intervista/Entrevista* [?]

<sup>3</sup> *La voce della luna/La voz de la luna*

27.

[Roma : <gennaio-febbraio 1991>(?)]

Giorgino caro

ti avevo scritto quando ho ricevuto il tuo biglietto  
dipinto con un bel motivo augurale nell'occasione del mio compleanno, ma la  
letterina mi è stata recapitata [tardi(?)] perché sembra che l'indirizzo non fosse  
giusto. Grazie per il tuo nuovo saluto con la cartolina  
del vigilante. Sono a Cinecittà per un brevissimo spot<sup>1</sup>

Ti aspetto con gioia allora. A presto

amichevolmente

Federico

[27] – Carta manoscritta , sobre papel con membrete: FEDERICO FELLINI

---

<sup>1</sup> Spot patrocinado por la Banca di Roma.

Roma, – Giugno 1992

Giorgino caro,

scusa se [non] ti scrivo a macchina ma non c'è Fiammetta ed io alle prese con la macchina da scrivere (anche se ho fatto per anni e anni il giornalista) divento un personaggio da comica-muta.

Abbi pazienza perciò e cerca di decifrare quello che sto scarabocchiando, io non ci riesco. Comunque volevo soltanto dirti che la tua carissima lettera mi ha fatto del bene perché l'ho letta questa notte tornando da una delle tante "nottate" del cinema, sto girando uno spot commerciale per una Banca<sup>1</sup> e davvero il lavoro non è proprio esaltante...mi ero appena messo a letto, stanco e deluso, non avevo sonno ho aperto qualche busta della posta che avevo buttato sul cuscino ed ecco che mentre pensavo di togliere tutto e tentare di dormire mi capita sotto gli occhi il tuo nome e il tuo indirizzo. L'ho subito aperta la busta e debbo dirti che ciò che mi scrivi mi ha proprio toccato. Ne avevo bisogno caro Giorgino. Grazie!

Beh è passato un po' di tempo da Intervista, poi ho fatto "la voce della luna" poi solo chiacch[i]ere, giornate vuote, mesi senza senso, anni pericolosamente trascorsi fuori dalla mia vita di sempre.

Scusa le chiacch[i]ere ma ci tengo a ripeterti che la tua letterina è stata davvero un gran conforto.

Ti abbraccio Giorgino

e spero di vederti presto.

---

<sup>1</sup> Fellini grabó tres spots publicitarios por la entonces Banca de Roma (convertida después, por adquisición, en Unicredit).

Grazie amico mio  
buon lavoro e buona fortuna  
tuo  
Federico

[28] – Carta manuscrita, sobre papel con membrete: FEDERICO FELLINI

Roma, Feb. 1990

---

Giorgio caro

grazie per la lettera e i tagli  
di giornale.

Lieto che il tuo film abbia  
avuto buone critiche. E viva!

Coraggio, subito un altro!

Verrai veramente presto a Roma?  
Avanti! Tempestivamente vice-  
in mano sarà un po' in più  
tra Parigi e Venezia. A Parigi  
per curare il soppiaggio ci sarà titolo  
e a Venezia per il nuovo film.

Un abbraccio fraterno  
tuo

Wino

Giorgino come  
 ti aveva scritto quando la  
 ricevette il tuo biglietto  
 d'impero con un bel motivo  
 originale nell'occasione del suo  
 compleanno, ma la lettera me  
 ne è stata recapitata perché  
 sembra che l'indirizzo non fosse  
 giusto. Grazie per il tuo nuovo  
 saluto con la cartolina così  
 simpatica. Loro a Cinecittà  
 per un brevissimo shot.

Il aspetto con fiducia  
 allora. A presto  
 amichevolmente

Mario



FEDERICO FELLINI

Roma - Giugno 1992

Giorpino caro

sensi se ti stavo a macchina  
ma non c'è Fiammetta ed io  
alle prese con la macchina a  
vivere (anche se lo faccio per  
anni ed anni o per sempre) diventato  
un personaggio da carica-muta.

Abb. pazienza: per ora e cerca  
di Tecton quello dello scarabocchio  
to, io non ci riesco. Comunque  
voglio soltanto dirti che la tua  
carissima lettera mi ha fatto del  
bene perché l'ho letta questa notte  
tornando da una bella "notte"  
del cinema, sto girando un spot  
commerciale per una Banca

(1)

e Taverio il lavoro non è  
proprio saltante... Mi ero appena  
meno a letto, stanco e deluso,  
non avevo sonno ho aperto quale  
busta della posta che avevo buttato  
me vicino al letto e mentre  
pensavo di togliere tutto e  
tentare di dormire mi capitò  
sotto gli occhi il tuo nome e  
il tuo indirizzo. L'ho subito aperta  
la busta e vedo date del 15  
cioè di un mese fa  
proprio toccato. Ne avevo bisogno  
caro Giorgio. Grazie!  
Beh è passato un po' di tempo  
da Tintarella, ho fatto  
"la voce della Luna" per i sei  
chiacchiere, giornate vuote,



FEDERICO FELLINI

3

mesi senza senso, anni perlopiù  
mente trascorsi fuori dalla mia  
vita di sempre.

Sanse le chiacchiere ma  
a tempo a ripetere che la  
tua lettera è stata davvero  
un gran conforto. Ti abbraccio

Giorgio e sono a  
v. J. t. presto.

Concilio mio in  
buona luce

buona fortuna

Wilio tuo

Se trata de las últimas cartas manuscritas de Federico Fellini a Jordi Garu. Estas, igual que las otras, nos les ha cedido amablemente Jordi Grau.











**Figura 1 y 2**

**Federico Fellini y Jordi Grau en Roma en el 1958.**

Los dos se conocieron en mayo de 1958, cuando Fellini concedió una entrevista a Grau, jovencísimo estudiante del Centro Experimental Cinematográfico de Roma, para *La Actualidad española*. Grau refiere las respuestas de un Fellini todavía joven, conocido por *La strada* y *Las noches de Cabiria*, pero todavía no por esa película, *La dolce vita*, que había provocado escándalos, conflictos con la Iglesia, protestas por premios recibidos, debates políticos. Pero de las respuestas se desprende un director maduro, vivaz y muy claro en sus afirmaciones.

Habla de la actividad del director: “Un film no se hace en los dos, tres, seis meses de su elaboración... son necesarios treinta y siete años, justo los que tengo, con todo su cargamento de experiencias, ilusiones...”. Habla de su querida Giulietta dándole todo el



valor que merece con estas dos palabras: “nació actriz”. Describe a Rossellini con entusiasmo en términos halagadores diciendo que “es realmente único” y que sus obras “constituyen una de las más grandes aportaciones a la historia, a la evolución del cine. Rossellini ha roto con todo, ha abierto nuevos caminos y como artista es más honesto que ninguno”<sup>1</sup>. Toda la entrevista Grau la realiza en un coche con Fellini, vagando por las calles de Roma. Se encontraron en una plaza del centro de la ciudad. Fellini tenía que ir a correos, y si Grau hubiera quedado para su encuentro en la entrada, habrían tomado un café juntos (fórmula con la que, en Italia, habitualmente se concierta un *rendez-vous*). Pero cuando se encontraron, el director, de manera expeditiva, lo invitó a subir al coche: hablarían dando una vuelta por Roma. Grau recuerda haber concentrado las primeras preguntas en el cine de Rossellini (su “gran admiración” por el cine italiano había nacido viendo *Viaggio in Italia/Viaje a Italia* (1953)), importándole sobre todo saber algo sobre la relación de Fellini con el director romano. Al director de Rímini le asombró que su joven interlocutor no tuviese una grabadora, y después lo invitó cordialmente a su casa.

---

<sup>1</sup> Grau, Jordi, “Giulietta y Fellini”, *La Actualidad Española*, 330, 1.05.1958.

**Jordi Grau Solà**, (nacido en Barcelona en 1930) no terminó sus estudios a causa de la guerra civil, y a los trece años trabajaba ya como botones en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona. Se matriculó en el instituto del teatro y empezó a trabajar como actor y como director de decorado. Escribió guiones, y trabajó como ayuda a la dirección rodando un documental.

Con una beca logra frecuentar el Centro Experimental de Cinematografía de Roma, donde conoce a Fellini y se hace amigo suyo. Terminado el CSC, es ayudante en la película de José Luis Sáenz de Heredia *Diez fusiles esperan*, de 1959. Después de haber rodado unos documentales, y hecho la segunda unidad en una película *peplum* de Riccardo Freda *Agguato a Tangeri/Un Hombre en la red* (1957), rueda su primera película en el 1962 *Noche de verano*, Mención Especial en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata; realiza después *El espontáneo* (1964), *Acteón* (1967), *Una historia de amor* (1967), Premio San Sebastián en el Festival Internacional de Cine de esta ciudad. Se reveló como una de las esperanzas del cine español, formando parte de la Escuela de Barcelona (movimiento cinematográfico catalán que nació con el mismo espíritu de rebelión que tuvieron el *Free Cinema* inglés, la *Nouvelle Vague* francesa, o el *Dogma 95*, movimientos que intentaron caminos diferentes de los de la industria imperante). Después de haber rodado *Chicas de club* (1972), será posteriormente conocido como autor de cine fantástico: *Ceremonia sangrienta* (1972), sobre el tema del vampirismo, y *No profanar el sueño de los muertos* (1974), una película muy angustiante.

Después de esta obra inspirada en *La noche de los muertos vivientes* de Romero, rueda *La trastienda* (1975), en la cual apareció el primer desnudo femenino del cine español, para seguir luego con otras películas, entre las cuales *El extrager-íoh! de la calle Cruz del Sur* (1987) y *Tiempos mejores* (1995).

En 1978 preside la ADIRCE (Organización de Directores-Realizadores Cinematográficos Españoles).

En el 1980 junto a Citto Maselli, Peter Fleischmann y Marcel Ophüls funda en Venecia la FERA (Federación Europea de Realizadores Audiovisuales).

Desde 1970 enseña cinematografía en diferentes escuelas y universidades.

Ha publicado los libros *Fellini desde Barcelona* y *El actor y el cine: Luis Buñuel, Cántico a unas chicas de club, Alfredo Mañas, un aragonés en la corte del uno y también del otro*, y colabora en diversas revistas especializadas.

### ***Entrevista a Jordi Grau***

**Madrid, Calle de Cruz del Sur, 42, 18 de julio de 2007**

**S.** Hoy es San Federico, una coincidencia...

**G.** Yo me acuerdo de la vez que lo llamé el 18 de julio, porque en España es muy normal festejar la onomástica, pero en Italia no, o mucho menos.

**S.** Bueno, en la Italia meridional se usa.

**G.** Entonces le dije: “¡Felicidades, felicidades!” - “Pero qué *coño* de felicidades”, me dijo - “¿Pero hoy no es el día de tu santo?” - “¿Mi onomástica? ¿La mía?” - “Sí, sí, hoy es San Federico...” - “Ah, pero yo no lo celebro prácticamente nunca” “bueno... entonces perdóname” - “No, no...”

**S.** Bueno, empezamos... quería saber en general qué le gusta más del cine de Fellini. ¿Qué le impresiona más de su cine?

**G.** Bueno, ¿sabes qué pasa? He tenido tanta relación con el cine de Fellini y con él, que hoy, cuando veo una película suya, no veo el film en sí mismo, sino que veo, por detrás, a él que trabaja, que sufre, que intenta contar sin contar. El cine de Fellini me impresiona cada vez más. Ayer, por ejemplo vi *La città delle donne / La ciudad de las mujeres*.

**S.** ¿Dónde? ¿en la Filmoteca?

**G.** Sí, en la Filmoteca... y decimos que es una de sus obras menores. Pero, aparte de eso, que la película haya tenido un buen o un mal resultado no me afecta. Porque lo que en realidad veo, es su lucha por comprender el fenómeno femenino, la relación que él mismo tenía con las mujeres a las que no logrará nunca comprender. Bueno, quizás nadie las comprende, quizás los hombres se acostumbran, así como la gran parte de las mujeres se acostumbra a los hombres sin conocerlos en absoluto.

**S.** ¿Podría decirme en qué ha sido influido Vd. por Fellini? Si ha sido influido en su obra cinematográfica, habrá sacado mucho de él...

**G.** Sí, claro, claro. Pero es difícil encontrar una cosa precisa. Porque si me remonto a la primera vez que vi a Fellini... lo que vi primero en España fue *La strada*, porque películas como *I vitelloni*, *El jeque blanco*, *Luces del variedad*, no estaban aún estrenadas. La película que llegó como la gran película y que todos vieron fue *La strada*. *La strada* es efectivamente un film impresionante. Lo que más me impresionó fue el personaje de Gelsomina, este personaje abandonado que logra comprenderse solamente a través del Loco; y después Zampanò, que se viene a encontrar solo con la desaparición de Gelsomina.

Esta historia tan viva y tan profunda al mismo tiempo... en aquella época no veíamos películas de ese tipo. Y cuando vi *La strada*, había visto poco cine italiano. Había visto cosas posteriores de Rossellini, como *Viaje a Italia*, *Europa 51*, pero Fellini no. Y Fellini era más caliente, más vibrante.

**S.** Usted lo conoció después, lo conoció cuando se encontraba a Roma al Centro Experimental Cinematográfico.

**G.** Sí, lo conocí después, porque estoy hablando de antes de irme a Roma. En Barcelona formaba parte de un cineclub donde vi las películas de Rossellini, pero sólo las que he dicho, porque ni *Roma ciudad abierta* ni *Paisà* llegaron. Después me fui a Roma a estudiar cine, y al Centro Experimental en aquella época iban los directores a mostrar sus películas para hablar después con los alumnos. Estaban Blasetti, Antonioni, y Fellini. Pero mientras Blasetti, Lattuada, Antonioni, aceptaban el coloquio sentados en alto, casi como si fueran ministros, Federico estaba en la parte baja, cerca de nosotros y el coloquio fue muy vivo, muy próximo, y se estableció un verdadero diálogo. Yo hablé con él y le pregunté, dado que me ganaba la vida escribiendo para una revista española, *La Actualidad Española*, si podía entrevistarle, y me dijo que sí. Entonces, desde aquel día, nació una relación entre nosotros. La situación fue muy felliniana. Una mañana me llamó y me dijo: “Nos vemos en la Piazza San Silvestre porque tengo que ir a correos, así que, si te pasas por allí, nos vemos a la entrada un momento y nos tomamos un café” - Bien... así que me fui para allá, él apareció con un gran coche negro, entró en correos, salió y me dijo: “Sube al coche, que tengo que ir a otro sitio, así, mientras conduzco, hablamos”, yo me senté junto a él y fuimos a dar una vuelta por Roma. De vez en cuando se paraba y bajaba. Creo que no hacía nada, de todos modos seguíamos hablando y de vez en cuando bajaba, siempre con un aire muy simpático. Le conté que a mí la gran admiración por el cine italiano me vino de *Viaje a Italia* de Rossellini. En el Centro Experimental había visto *Paisà*, *L'amore*, y me interesaba saber algo de la relación Fellini-Rossellini. Estuvimos hablando de Rossellini: él me contaba cosas de Rossellini, y yo le hacía preguntas. Él tenía un aire...una aptitud de hermano mayor hacia mí. Me trataba un poco como un niño, pero no en plan padre, sino como un hermano mayor, un hermano mayor que se encuentra con su hermano menor, al que no veía desde que era pequeño, y que se reencuentra con él cuando ya está crecido. Seguíamos hablando y a veces me decía: “oh, pero no estás escribiendo, no tienes grabadora, ¿cómo vas a hacer la entrevista?”. Le respondí: “La memoria”. Y él decía: “Bueno, será una gran memoria, será...”. Entonces dimos esta gran vuelta por Roma, y al

final me preguntó si sabía hacer sangría. Así que fuimos a su casa, no recuerdo ahora qué calle... era la zona de Parioli, pero no recuerdo la calle... ah, sí, calle Archimede.

**S.** Una de las primeras casas, porque después se mudó al Trastevere.

**G.** Después se mudó junto a la Piazza del Popolo, pero mucho más tarde. Mientras, estaba allí, en la calle Arquímedes. Subí a su casa, hizo una sangría muy rudimentaria y me dijo: “pero aquí estuvo Vilallonga”<sup>2</sup>, un español amigo suyo, actor, “y echa muchas más cosas que tú” – “Bueno, Vilallonga está acostumbrado a hacer cosas más sofisticadas, pero yo soy una persona sencilla, y entonces un poco de limón, un poco de gaseosa, un poco de vino, un poco de naranjas y ya está. Unas gotas de coñac y nada más”. De todos modos nos tomamos esta sangría y me fui. “Bueno, cuando tengas lista la entrevista, llámame”. Entonces escribí el texto y adjunté/añadí unas fotos que había sacado durante la entrevista...

**S.** Sí, sí, he leído el artículo.

**G.** Y entonces, cuando salió la revista, me enviaron una copia y le llamé. Me fui al “Canova” en Piazza del Popolo y él estaba allí con Flaiano. Entonces tomó la revista, vio que eran cuatro páginas y me dijo: “¡Hala! ¿Pero tú has hecho esto?”. Yo creo que él no pensaba que estaba haciéndole una entrevista. Él creía que era un alumno del Centro Experimental y que quería estar con un director famoso, y que había inventado el truco de la entrevista. Y esto a él gustaba porque siempre le han gustado los canallas. Además, él me decía que en

---

<sup>2</sup> José Luis de Vilallonga otro español que consiguió ser amigo de Fellini.

Vilallonga interpretó uno de los personajes de *Giulietta degli spiriti* (*Giulietta de los espíritus*), un español alto y seductor, que cuenta historias de toreros y recita cuatro versos de García Lorca que sabe de memoria para cortejar a la protagonista. El actor escribió un libro, “Fellini visto por Vilallonga” [De Vilallonga, José Luis, *Fellini visto por Vilallonga*, Madrid, Ed. El País, Aguilar, 1994.] ], donde contó el encuentro con Fellini y la amistad que surgió entre ellos. El Fellini evocado por Vilallonga se revela como una persona provinciana e ingenua, afectuosa con aquellos a los que quería. Fellini le hizo quitarse los zapatos para entrar en casa, los muebles estaban recubiertos con celofán, y Giulietta Masina lo miraba un poco fríamente. Pero Fellini lo tranquilizó diciendo que sólo lo estaba analizando, y pasadas tres semanas le anunció: “Giulietta te quiere”. Al actor español el director le pareció un genio porque “lo que [...] hacía y decía, no tenía nada que ver con lo que hacían y decían los otros”. [De Vilallonga, José Luis, “Federico Fellini era un ser aparte”, *El Mundo*, 8.6.1994.]

Vilallonga era muy conocido en España: era un aristócrata, escritor, periodista, el biógrafo del príncipe, e interpretó varias películas entre las cuales está *Desayuno con diamantes* y (como acabamos de recordar) *Giulietta de los espíritus*. Una anécdota simpática sobre la película la cuenta la segunda mujer de Vilallonga, Syliane Morell, la cual, entre otras cosas, ha asegurado que, desgraciadamente, entre todo el material que su marido le dejó, no se conservan cartas de Fellini. Cuenta de manera divertida que en la escena de la película en la que Giulietta Masina y Vilallonga están bailando, Giulietta pide a Fellini que la haga un poco más alta para que no sobresalga la figura del altísimo – por lo menos 1,90 – aristócrata. Fellini recurrió entonces a una especie de peana, pero la puso bajo los pies de Vilallonga.

aquella época me parecía mucho a Franco Interlenghi, por la estatura, por la forma de la cara, así que yo era Moraldo, el Moraldo de *I vitelloni* y a él esto gustaba, y le gustaba que le engañara, pero yo no le engañaba. Entonces empezó a leer y decía: “¿Cómo te has acordado de esto?” – “Bueno, ya te dije que tenía una memoria muy fuerte”- “*Ammazza* aho! ¿Has visto, Ennio, –le decía– lo que este chiquillo ha hecho aquí? ¡*Ammazza*! Y a partir de entonces surgió una relación simpática, me invitó a comer un día en su casa. El mismo año terminé el Centro Experimental, era verano y fui ayudante en un film aquí en Madrid, y mientras estaba trabajando como segundo ayudante, me llamaron por teléfono. Me dijeron que era Federico Fellini. “Pero ¿cómo Federico Fellini me llama aquí al estudio?” Yo le había dicho que estaba trabajando en esta película (como segundo ayudante) y, ya que tenía un equipo de personas, pensó en llamarme para que fuera a la conferencia de prensa y le dijese si la traducción que hacían de sus respuestas era fiel o no. “Debes venir al hotel; ¿puedes venir?”. Yo pedí permiso y, naturalmente, dado que era Federico Fellini, todos allí, el mismo director que era Sáenz de Heredia, me dieron permiso, fui a la conferencia de prensa y participé en el juego... “¿Qué han dicho? ¿Lo han dicho bien? ¿He contestado bien? ¿Y él ha traducido bien?” “Sí, sí, tranquilo”, y me preguntaba “¿Cómo se dice... esto?” Cuando terminó la conferencia de prensa, apareció Berlanga con su mujer, yo llamé a la mía, que estaba en una pensión aquí en Madrid - hacía poco que nos habíamos casado -, estaba Piero Gherardi. Fellini subió al coche con todo el grupo y me invitó a comer. Fuimos a un restaurante fuera de Madrid, que todavía existe, “El mesón de Fuencarral”. Un mesón donde se podía comer cosas típicas españolas como cordero, cochinillo, y yo estaba allí para orientarlo. Me preguntaba qué era el *cochinillo*, que no era distinto de la carne de cerdo italiana, y quiso probarlo; se lo dio a probar también a Giulietta y le dijo: “¿Qué piensas (de esto)?” Y Giulietta: “No sé”. – “¿No te sabe a pipì?” y hubo grandes carcajadas en la mesa. Y entonces me preguntó: “¿Cómo se dice pipì en español?” Le respondí: “pipí”... y así aquel día los acompañé a todos los sitios, a la *fiesta* madrileña... y a partir de entonces, cada vez que iba a Roma por cualquier motivo, lo llamaba o nos escribíamos. Cuando tuve mi primer hijo, él me había contado que no tenía hijos, y que yo era como un hermano pequeño.

**S.** Pero ¿entonces teníais una relación epistolar? Yo pensaba que Fellini no escribía mucho a los amigos y que más bien telefoneaba.

**G.** Sí pero yo le escribía una carta larga, y él me respondía con una corta breve, aunque su última carta tiene varias páginas y está escrita a mano.

**S.** Porque he intentado encontrar cartas entre Fellini y Mastroianni, pero no he encontrado nada, no sé si me han mentido, su última pareja o la hija, pero no he encontrado nada.

**G.** Luego, si quieres, en el piso de aquí abajo te dejo mirar, guardo muchas cosas concernientes a Fellini.

**S.** Sí, porque intento comprender sobre todo qué relación tenía Fellini con España y, por ejemplo, me ha dicho que se preocupaba por la censura...

**G.** Sí, efectivamente recuerdo que me decía: “¿No te parece que España, Madrid es oscura?”... y yo estaba acostumbrado, así que le respondía “sí”... - “pero todo es oscuro”, me decía, “las calles, todo” y probablemente en aquel momento lo era, en comparación con Italia.

**S.** Sí, porque ahora no, hay mucha vida.

**G.** Ahora es otra cosa.

**S.** Entonces Fellini no vino muchas veces a Madrid, quizás más a Barcelona...

**G.** Que yo sepa, él vino a España tres veces. Primero a un Festival de San Sebastián... pero anteriormente, en la época de *La strada*, yo aún no le conocía; después, la vez que te he contado aquí, a Madrid, para recibir el premio de la revista *Triunfo*...

**S.** Creo que es en el año 1958.

**G.** Exactamente el 1958 en la época de *Las noches de Cabiria* se quedó dos días, y ayer me acordé de él, porque la película que yo estaba haciendo, en la que era ayudante, era una coproducción con Italia, y los protagonistas eran Paco Rabal y Ettore Manni. Este Ettore Manni me pidió que le presentara a Fellini, y entonces le dije: “Mira, he quedado con Federico a las tres de la tarde en el Hotel Fénix, en la Plaza Colón, y si vienes un momento, te lo presento”. Entonces Ettore vino a saludarlo, naturalmente. Ettore era un chico alto, bello, se quedó allí un momento y se fue. Y Fellini dijo “¡Pero qué *cabrón*!” “Este de verdad tiene cara de *cabrón*”, y muchos años después le dio la parte del “doctor Cazzone” en *La ciudad de las mujeres*. Ayer mientras veía la película, me acordé; es curioso que cuando lo vio, en lugar de decir “que tipo más simpático”, dijo “qué *cabrón*, pero este es un *gilipollas*”. Y en ese día recuerdo también que me preguntó: “Perdona, ¿pero hay casas de prostitutas en Madrid? ¿Burdeles? “Claro, claro que hay, precisamente hay un barrio donde...” – “Pero entonces vámonos, ¿no?” Y Giulietta que estaba a su lado dijo: “¡No, ni lo sueñes! ¡Tú no te irás de putas!” Y él le contestaba: “Pero, perdona Giulietta, pero es mi trabajo, yo tengo que ver las cosas”; y ella: “No, no, no, ahora estas aquí conmigo y no me vas a dejar aparte por irte con las putas”. Era como un niño que se divertía diciéndole a Gulietta estas cosas... y

después me decía: “¿Ves, ves cómo me trata? Y lo decía de manera divertida.

La tercera vez fue cuando vino en Barcelona.

**S.** Sí, en Barcelona, cuando se fue al “Molino”, he leído...

**G.** Sí.

**S.** ¿Y le gustó más Madrid o Barcelona?

**G.** Barcelona. Mira aquí detrás (y me muestra un dibujo de Fellini) “Federico desde Barcelona”. Aquí estoy yo, aquí Giulietta, aquí otro amigo suyo, el crítico cinematográfico José Luis Guarner, aquí su agente (Mario Longardi), ésta es la traductora, aquí otro organizador, y este es él, el calvo con tres pelos sobre la cabeza.

La historia de mi libro sobre él es curiosa - nos dice nuestro cortés interlocutor - porque un día dije a Fellini, en Roma, acordándome de la historia de las casas de prostitutas: “Si hubieses conocido Barcelona, habrías encontrado allí *Le notti di Cabiria* (*Las noches de Cabiria*)”. En Barcelona había un barrio, el “barrio chino”, que ahora están tratando de eliminar, y yo recuerdo que cuando era pequeño, durante el franquismo, sentía una especie de atracción particular por este barrio. El barrio chino, el barrio de las casas de tolerancia, el barrio de los bares de prostitutas, así que le decía: “tú habrías rodado allí”, y él: “Que no, no es verdad”... y este diálogo, esta conversación se la conté luego a José Luis Guarner, que era el director del Festival de Cine de Barcelona. Y él me dijo: “Pero por qué no escribes un libro contando los paralelismos entre las prostitutas representadas por Fellini y las de tu querida Barcelona?” Yo pensaba que sería una idea estupenda y me propuse escribir un librito. Pero poco a poco decidimos, Luis y yo, hacer un libro ilustrado con fotografías. Así que fui a Roma a ver a Federico para decírselo. “Me gustaría hablar un poco contigo porque tengo la intención de hacer esto”. “Bien, bien, ven cuando quieras, a Cinecittà o a Piazza Canova, Piazza del Popolo”, que eran sus puntos de referencia. Un día me dijo que fuera a verlo a la peluquería, adonde acudía por la mañana temprano, a las 8.00; a las 8.30 cogía el coche y se iba a Cinecittà, cuando le habían peinado los cuatro pelos que le quedaban. Así que yo hablaba con él, y hablábamos como si fuese la primera vez de tantas y tantas cosas... y fui acumulando material, haciendo fotos, por Roma y por Barcelona. Después con José Luis Guarner hicimos otros dos viajes, y estuvimos con Fellini y él, que nos contaba siempre tantas cosas nuevas... Lo que quería de verdad José Luis Guarner era que Fellini participara en el Festival de Barcelona; de modo que él me apoyaba en este asunto, pero su verdadero objetivo era el otro. Y un día se lo preguntó: “¿Vendrás a Barcelona?” “Sí, seguro que sí (en esa época estaba preparando *Ginger y Fred*). Yo seguí trabajando en el libro, y



cuando estaba ya paginado, y se aproximaba la fecha del Festival, durante el cual tenía que ser presentado... Yo llamé a Federico y le pregunté qué día podía venir: "oye, ¿pero qué día puedes venir?", porque el libro estaba ya listo, sólo faltaba que lo imprimieran. Él me respondió: "Lo siento, pero no podré ir a Barcelona porque estoy metido de lleno en la película y no puedo ir, perdóname". Informé de la llamada y todos se disgustaron, nos habíamos quedado sin Federico. Dos días después leí en el periódico que Fellini iba a Nueva York, en el Festival del Coven Garden, en el Palacio de los Deportes de Nueva York, ahora no me acuerdo de cómo se llamaba, con una estructura espectacular, donde harían una *Satyricon* en una pantalla enorme... en definitiva anunciaban que iría... un día determinado, al día siguiente. Así que me enfadé y llamé a Federico desde aquí (me señala el teléfono en la habitación de su casa). "Escucha, he leído esto..." - "Sí, porque no he podido evitarlo, hay tantas presiones por parte de la distribuidora, etc., etc.", y yo que a veces me atrevía a decirle cosas un poco impertinentes, excesos de los que ahora me sorprende, le dije: "Ah, claro, el dinero. Allí hay un comercio, y esto a ti, por el contrario, no te interesa y por los amigos no haces nada" - "Pero, ¿por qué me dices esto?" - "Porque es así. Tú, cuando vas a Nueva York, le dices al piloto que pare en Barcelona, bajas un momento, saludas, haces alguna foto y te vas". Entonces empezó a enfadarse: "Pero, ¿tú quién eres para decirme esto?, ¿sabes con quién estás hablando?, tú no eres nadie para decirme todo esto...", un enfado tremendo, "Nadie ha osado jamás decirme estas cosas... así que perdona, adiós, ya no nos volveremos a ver más", y me colgó el teléfono. Yo estaba en Madrid, pero me fui a Barcelona, le conté a Guarner lo que había pasado y entonces él dijo: "Lo que hay que hacer es ir por el libro, ver si está listo". El libro estaba aún en la fase de borrador, pero casi terminado. Cogí el avión, fui a Roma para mostrárselo. Llevaba conmigo las pruebas del libro en una maletita. Llegué a Cinecittà, y cuando me vio Fiammetta - su secretaria, Fiammetta Profili, una bella chica un poco rubia - que cuando me vio... (yo llegué sin avisar, como un loco salí por la mañana temprano y llegué a Cinecittà a mediodía, donde siempre había estado hablando con él y había hecho fotos), llego allí y Fiammetta: "Pero, ¿qué haces?, ¿qué haces aquí?, ino te he dicho que estaba Federico!" - "No, tú no me has dicho nada porque yo no te lo he preguntado".- "Pero él creerá que te lo he dicho yo... ¿cómo hacemos?... has hecho muy mal porque ahora seré yo la culpable", me decía. Probablemente él le había dicho que si llegaba Jorge Grau, debía mandarlo a freír espárragos... y yo me presento allí, y ella estaba asustada: "no, no te pares aquí, no te pares...". Él estaba visionando unas proyecciones... entonces yo bajé por las

escaleras mientras él las subía con un grupo de personas que habían estado viendo las proyecciones. Me miró y me dijo: “Ah, no sabía que estabas en Roma”, y yo “Yo tampoco” - “Pero entonces, ¿qué haces aquí?”... Le respondí: “He venido a enseñarte el libro”. Entonces me abrazó como si nada hubiera pasado, y con gran afecto me llevó a su oficina con Fiammetta que miraba asombrada, asustada... entramos en su oficina, “Vamos a ver qué has hecho”. Abrió el libro, empezó a hojearlo, lo estuvo mirando página a página, y de vez en cuando me miraba con aire satisfecho... “ah, ¿dónde has encontrado la gaseosa con la bolita? - “Bah, la he encontrado” “Pero, ¿cómo?, eres el diablo”.- “La he encontrado en un anticuario”. Estuvo viendo todo y después, cuando cerró el libro, le pregunté “bien, y entonces, ¿vendrás a Barcelona o no?”, y él me respondió: “Después de haber visto esto, ¿cómo puedo no ir a Barcelona? Ponte de acuerdo con Longardi” (Grau me indica el diseño de antes), “prepara todo, etc.” Me volví feliz a Barcelona, empezamos a preparar todo, la gente no se lo creía, el mismo... cómo se llama... también un amigo suyo... Gianfranco... muy amigo suyo, que hizo también un documental sobre él (Gianfranco Angelucci) y vino a Barcelona al Festival, y cuando le conté que venía Federico a Barcelona, que lo había visto, me dijo: “no lo creo”, y yo: “¿Por qué?”. Porque Federico se mueve únicamente por dos cosas: por dinero o por amor. O se ha enamorado de ti o le has dado mucho dinero”. “No, no le he dado ni un duro”... “Bien, bien”. En definitiva, todo se preparó por fin y él vino a Barcelona. Y fue un encuentro muy agradable y divertido porque él llegó y yo fui a esperarlo a la aduana, justamente donde estaba el control de pasaportes, y apenas hubo acabado el trámite, me dijo: “Bueno, ¿estoy o no estoy en Barcelona?”, le respondí: “Sí, estás en Barcelona”. - “Bien, entonces adiós, me vuelvo, me voy”. Y hizo semblante de irse.. Todo era en este tono irónico... así... muy divertido, mucho

**S.** ¿Usted vio por casualidad alguna vez a Fellini mientras rodaba una película... no sé, para saber qué relación tenía él con los actores, con los colaboradores...?

**G.** Sí, sí, todo esto está contado un poco en el libro... yo me encontré en el rodaje de *La dolce vita*, un día. Después en el rodaje de *Ocho y medio*... Un día llegué a Roma, le llamé y me dijo: “Vente rápido que estoy yendo a los estudios cinematográficos, y te vienes conmigo. Entonces me fui con él en el coche, como tantas veces, una relación automovilística, y lo acompañaba. Esto se repitió tres veces por lo menos. Tenía el decorado terminado, él llegaba, veía a Gianni di Venanzo... después fui a las pruebas, un día de esos hicieron las pruebas, y después, al cabo de tres o cuatro días, estaban ya listos para rodar, y estaba Mastroianni vestido y listo para rodar unas escenas, y Federico miraba

todo... luego me tomó por un brazo y me dijo “ven, ven, ven, ven”. Me metió en el despacho y cerró con clave. Lo llamaban y él “perdone, diga que no estoy” - “¿Cómo que no estoy?” pensaba... luego vino a llamarle el jefe de la producción “Federico, ¡están todos esperando!” – “Sí, sí, ahora salgo y hablo un poco con ellos”... etc. Salía, hablaba con Mastroianni “querido... y no sé qué...”, después iba a ver a Gianni di Venanzo “qué harás, harás esto y esto...” – “sí” – “pero, perdonadme, tenemos un problema muy grande yo y Giorgino (que era yo) que tenemos que resolver. Es que él tiene un problema que tenemos que resolver...” Yo no sabía qué hacer, él me agarraba y me llevaba adentro, al despacho, y lo cerraba otra vez. Entonces llamaban y él contestaba con voz de mujer “hola, no, el doctor Fellini no está. Ha desaparecido...” Y nos quedamos allí tanto tiempo, con toda la gente lista, sin rodar. Después nos fuimos a la ciudad, me dejó no sé dónde y se fue. Entonces en aquellos días le acompañé al inicio de *Ocho y medio*, después muchos años más tarde, lo vi que rodaba un spot publicitario de la pasta Barilla, y me impresionó mucho, porque veía a este hombre que... claro, en ese momento él estaba preparando *Ginger y Fred*, y hacía unas pruebas, vestido con abrigo y sombrero, con Giulietta y Marcello, y al mismo tiempo estaba preparando este spot, la escena creada era como un restaurante y él pasaba por allá dando instrucciones a las personas y todos lo trataban como fuese un hombre de otro planeta. Le llamaban *Dottore, dottore “dottò”*, y él se paseaba de acá para allá, recuerdo que con un abrigo porque hacía frío, y tenía siempre la bufanda roja... luego, después de terminar con eso, salimos, y estaban los obreros que habían trabajado con él tantas veces y que le daban la mano porque sabían que a él le gustaba, y le decían: “*Ah dottò, ando’ annamo adesso? Che sta a fa’ è tutta la vita que sta a guardà!*” y él contestaba de la misma manera chistosa. Pero ciertamente él no era uno de ellos, él era Federico Fellini y entonces jugaba volviendo a ser joven otra vez. Yo supongo que ha sido siempre el mayor, el protector, y si tenía una relación con los electricistas... debía de haberla con personas mucho más jóvenes, además, él era muy alto y estoy seguro de que los cogía por la espalda, hacía bromas. Era el que mandaba allí. Creo que de allí salió el personaje de Alberto Sordi, que siempre tenía este aire de gran hombre, de manera bromista, creo que él observó mucho a Fellini. A Alberto Sordi casi lo odié porque el día de la muerte de Federico, me encontraba a Florencia y tomé un tren para ir a Roma directamente, y en tren leí todos los periódicos que hablaban de la muerte de Fellini. Y estaba también la declaración de Alberto Sordi, y el periódico refería estas palabras: “Sí, sí, sí, yo lo conocí cuando era muy joven y él aún no era nadie, entonces yo le ayudé, porque se veía que era un chico con talento; no obstante, yo tenía ya mi carrera

hecha, hice *El jeque blanco*... y desde entonces Federico empezó a..." ¿Cómo se puede hacer así? ¡Un cabrón, cabrón!"

**S.** No, no puede ser verdadero, ¿lo está diciendo de verdad?

**G.** Esto lo leí yo, no me lo contó nadie...

**S.** Oiga, ¿y con Mastroianni ha hablado alguna vez?

**G.** Bueno, a Mastroianni lo he visto un par de veces porque una de las cosas que pedí a Federico era que me presentara a Mastroianni para que leyera mi guión de la película *Noche de verano*, y Mastroianni la leyó; me dijo que estaba demasiado ocupado y que no podía, muy amablemente, fue muy correcto. Federico me ayudó mucho para que hiciera *Noche de verano*, sin darse cuenta. Después se lo dije "Te debo a ti el haber hecho esta película" y él "Pero no, eres muy simpático y amable conmigo, no es verdad, no es verdad". Y sí que lo era, porque no me refiero sólo a lo que él hizo; él me ayudó mucho, porque en uno de estos días en los que lo acompañé en el rodaje de *Ocho y medio*, un fotógrafo hizo unas fotos para una revista que se llamaba *La Fiera del cinema*... en suma, "Fiera" era seguro, y publicaron una columna con la foto mía y de Fellini, y un letrero decía "el alumno español de Federico Fellini". Esto permitió que los actores, más o menos importantes, me conocieran y aceptaran leer el guión. Entonces, Susan Strasberg leyó el guión, le gustó porque había visto esa foto.

**S.** Y también Paco Rabal, ¿verdad?

**G.** No, a Paco Rabal lo conocía ya de antes. A Paco Rabal lo conocía desde su primer gran éxito en teatro, porque yo trabajaba en la radio, entonces hacía entrevistas... las entrevistas me han servido mucho en la vida, e hice una entrevista por la radio a Paco Rabal.

**S.** También a Fellini le hice una entrevista por la radio... no recuerdo cómo se llamaba la radio, pero lo he leído.

**G.** A Fellini se la hizo muchos años después.

**S.** Se trataba de la entrevista en la que decía que viajaba mucho más con sus películas que haciendo verdaderos viajes.

**G.** Sí, sí, fue una entrevista para la Radio Nacional española, cuando él estaba preparando la película *Y la nave va*.

**S.** Film que en España tuvo mucho éxito... quería saber cuáles son las películas que gustaron más en España, porque creo que el gusto cambia entre Italia y España.

**G.** En España Federico tuvo, que yo sepa, dos grandes éxitos que fueron *La strada* y *Amarcord*. *Amarcord* gustó mucho.

**S.** También porque se estrenó en el momento de la caída del franquismo.

**G.** Sí, era del año 1974.

**S.** Y se estrenó en 1975, creo.

**G.** En este periodo fui a ver *Amarcord* a Roma. Estaba preparando una película, y me alojaba en un hotel, el Hotel Carleton, me parece, en Vía Véneto, y por la tarde tenía una cita con alguien para ir a ver la película, para ir a cenar y ver *Amarcord*, y estaba paseando por Vía Véneto, y de repente apareció Fellini, que salía de una callecita, y nos paramos a hablar un rato. Él me preguntaba por España “¿Cómo está España?... etc., etc.” Y le contesté que seguía existiendo esta presión de la censura y de la autocensura, etc... y me dijo esta frase impresionante: “Nosotros en Italia ya no sabemos en qué creer porque mandan los curas, mantenemos a la mafia y mantenemos a los curas, y por si esto fuera poco, no podemos decir que estemos en un mundo de dictadura como vosotros, sino que estamos en democracia. A vosotros os queda la esperanza”. Y esto se está reproduciendo aquí y ahora. Sí, sí, en este momento hay una situación en España casi casi de preguerra civil, con una diferencia importante, y es que en 1936, cuando la guerra civil, había una clase obrera oprimida, miserable, dispuesta a salir por las calles y a tirar piedras contra el ejército, hoy no; hoy día han conseguido crear un estado de tranquilidad, de conformismo, todos tienen televisión, todos tienen coche, nadie se arriesga. Los bancos te dan crédito, toda la vida tienes que seguir pagando, nadie cree en Dios, en el Comunismo, en el Socialismo, nadie cree en nada. Lo que hay es que, cuando la gente va a votar, van a votar lo que piensan que más conviene, no en lo que creen. O sea, la gente no cree. Los únicos que creen son los de la extrema derecha; hay una situación de prefascismo, hoy es el aniversario de la guerra civil, la guerra civil empezó el 18 de julio de 1936, son ya más de 70 años.

Fellini dijo: “a vosotros os queda esta esperanza”, que es muy importante. La prueba es que después de Fellini, el cine italiano, pero también el cine español y el francés, permanecen sin el mínimo entusiasmo... es decir, está Nanni Moretti en Italia, Tavernier en Francia... poco más.

**S.** Pero aquí en España estáis mucho mejor que en Italia, ¿no?

**G.** ¿En España quien hay?

**S.** Bueno, Almodóvar...

**G.** Pero Almodóvar es un *typical spanish*, Almodóvar es un tipo listo, hábil, pero no es...

**S.** Bueno, claro que no es...

**G.** No es Buñuel.

**S.** Claro que no.

**G.** Tú puedes poner al mismo nivel a Buñuel, Fellini, Rossellini, Renoir, Fassbinder, y entonces empiezas a hablar del cine de manera seria. Hoy día domina demasiado el dinero. Claramente hay siempre alguien que logra hacer algo, pero el cine americano... el cine americano para mí es el más aburrido del mundo, pero hay un señor que se llama Gus Van Sant, hay un señor que se llama Woody Allen, hay algo, pero el conjunto del cine es un fórmula donde hay muchos efectos especiales, donde hay mucha brillantez, una corrección técnica absoluta, y todo lo hacen bien, pero ¿quién te apasiona del cine hoy día?

Lo están pisoteando. Creo que no es nada nuevo, lo que te decía antes: hoy en España los únicos que vibran son los de la extrema derecha. Ayer en el autobús, una pareja de chicos jóvenes, chico y chica, estaban en los asientos reservados a los inválidos, a los ancianos. Sube una chica que debía de ser sudamericana, con un cochecito y un niño pequeño, y claro, tiene necesidad de apoyares en una esquina. Y pregunta por favor si se puede sentar. Los dos chicos se levantan un poco fastidiados y uno de ellos dice en voz alta: “estamos en España y vienen a jodernos”. Si hoy fuéramos a la manifestación de la Plaza de Colón, veríamos a gente con esta actitud, “España”... violentos. No son muchos, pero existen. Así que los otros, los socialistas, los comunistas, la derecha conservadora, la única cosa que quieren es un buen puesto, unas comodidades, viajar a algún lugar, pero nadie cree en nada. Los únicos que vibran son la Iglesia, una parte de la Iglesia que no quiere apartarse del mando de la educación, y de la fe, y habla en nombre de Dios... es tremendo... ese estado de cosas aquí es más dramático que en Italia.

**S.** No, no creo. La Iglesia en Italia es muy, muy fuerte, como es fuerte Berlusconi, la gente le habría votado una vez más y la izquierda ha ganado por poco.

**G.** Esto era lo que estaba viendo Fellini entonces. Este matiz... estás vibrando porque quieres terminar con una cosa... y... bah... De todos modos no he sido nunca un militante, y Fellini tampoco, y en algunos momentos de *Amarcord* hace una sátira del fascismo. Pero, si miras bien, hace una sátira cariñosa porque el mismo personaje que interpreta a un fascista, con la redecilla sobre la cabeza y el pelo liso brillante, está tratado como una caricatura, tiene un punto de ironía que lo hace ligeramente tierno, lo pone en ridículo, pero no puedes odiarlo. Dado que lo hace como una caricatura, le da un aspecto ridículo y por esto es digno de una cierta piedad. Y esto es típico de Fellini, porque una de las cosas que pienso de Fellini es que querría ser amado por todos, tenía necesidad de ser amado.

Incluso si tenía una actitud prepotente, divertida, de cualquier modo tenía necesidad de que la gente lo quisiera, y entonces él amaba a la gente a su vez: cuando habla con los maquinistas de Cinecittà, él no los desprecia. Él querría ser como ellos, no lo es, pero querría serlo, y esto lo hace retorcerse... como conmigo. Ver a un chico que es capaz de decirle que prefiere el dinero a los amigos, esto seguramente para él era algo inaguantable, porque “¿Cómo alguien me dice que soy esclavo del dinero y no creo en la amistad?... no, yo soy un hombre generoso, maravilloso, y tengo que ser visto así”, también si esto le duele, y le produce una gran soledad... pero ésta es otra cosa... pero él tiene necesidad de esto. Me acuerdo de que una vez, cuando él estaba haciendo algo de este tipo... *Boccaccio 70*... me acompañó a una plaza, una que está al final de la calle Bruno Buozzi, es una plaza pequeñita que recuerdo cómo se llama, ¿conoces la calle Bruno Buozzi en Roma? Bueno, es una calle que está en los Parioli, llena de curvas, que termina en una parte alta donde se encuentra una placita. Tenía que ir cerca de aquel lugar, y él me dejó con el coche allí. Y cuando nos despedimos, yo entonces estaba intentando hacer mi película y no lo conseguía, tenía problemas –como ahora después de muchos años-... al final él me dijo, de una manera tan, mecánica: “Bueno, ciao Giorgino, no te preocupes, todo irá bien”. A mí esta cosa ritual, mecánica de decir “todo irá bien”, me fastidió, y le dije: “qué fácil es decir que todo irá bien cuando tú estás haciendo todas las películas que quieres, cómo quieres, y yo no encuentro la manera de hacer mi primera película”; y él “pero no me digas esto... etc., etc.”. En fin, esta cosa de que yo tenía el atrevimiento de decir a veces algo así, creo que le hizo valorar más un juicio mío... porque sabía que no mentía, que estaba diciendo lo que pensaba... También porque yo le había dicho cosas que pensaba y le hacían sentirse mal. ... Así que, si te fijas bien, no trata mal del todo al personaje fascista, así como no trata mal al personaje del doctor Antonio, aquel “Boccaccio” que andaba entonces por allí.

Estoy hablando de matices. No digo ni siquiera mínimamente que él estuviera a favor del fascismo, ¡no! A los personajes les encuentra el punto del ridículo, y los hace ligeramente tiernos. No son los fascistas que muestran Lattuada o De Santis o Bolognini. No. Y en esto hay algo de herencia también de Rossellini. En *Roma ciudad abierta*, los alemanes, los nazis, son malos, pero no totalmente, tienen un punto de inteligencia, la fe, tienen algo, y es la película más dura hecha por Rossellini con los nazis, porque después, cuando hace *Era notte a Roma* o el mismo *Paisà*, los mismos nazis, llegan los americanos, y son inconscientes de lo que están haciendo. Hay un mundo donde... ¿Tú recuerdas *Era notte a Roma*, por ejemplo? Aquellos nazis que comprenden a los partisanos que se van, los

comprenden. Ellos están del lado opuesto, pero siempre hay un traidor, y en *Era notte a Roma* hay un personaje terrible que es el italiano traidor; para él, Rossellini, los verdaderos malos son los traidores... En general, sin embargo, hay una capacidad de comprensión, esto tenía Rossellini, y es una cosa que Fellini admiraba mucho. Me dijo, no sé si en aquella primera vuelta en coche por Roma, Rossellini es como un ángel, y todo lo que toca lo convierte en bello. Todo es fácil para Rossellini, porque tiene... Me dijo una frase preciosa... la mirada amorosa. Yo, en cambio, hago todo con esfuerzo, sufrimiento casi; mi mirada es, diría, entre apasionada y crítica” Rossellini miraba las cosas con amor. Y esto lo se ve en sus películas. Y entonces Federico, también cuando no puede sentir este amor, intenta tenerlo, intenta entender a los otros. He visto a Federico hacer ciertas cosas. Hay una anécdota muy graciosa, que pasó a través de ese teléfono (y me lo enseña). Proyectaban por primera vez *Ginger y Fred* en Madrid, y entonces lo invitaron a él y a Giulietta; me llamó por la mañana y me dijo: “Oye, ¿qué sabes tú de esta primera proyección?”. Le contesté: “Bueno, sé mucho porque yo mismo voy a dirigir el acto de presentación y conozco muy bien a estas personas”- “¿Cómo son estas personas?” - “Es gente de derechas, pero bienintencionada, a la que le gusta mucho el cine”, -. “Pero, ¿son serios?” - “Sí, son serios”, - “Me han dicho que va el Rey”-. “No, no creo que vaya el Rey, pero sí la infanta”, - “Ah, ¿entonces estará la Casa Real?”- “Sí, sí”, - “Ah, muy bien... ¿Y el sitio?” - “Es el Palacio de la Música, un sitio grande de Madrid, espléndido, un lugar magnífico, estupendo”. Y me dijo: “Bien, entonces no iré”, - “¿Por qué?” - “Porque quiero que todo el éxito sea para Giulietta, y que haya un foco luminoso encima de ella en cuanto termine la proyección mientras van pasando los títulos de crédito”. O sea, el no acaparar las cosas, y el deber a Giulietta *Ginger y Fred*,... ¿tú has visto *Ginger y Fred*?

**S.** Sí, claro, además la vi cuando se estrenó en Italia, y tenía nueve años y me acuerdo, y mañana me voy a la Filmoteca para verla otra vez.

**G.** Bueno, hice el doblaje en español, la conozco muy bien y me gusta mucho. *Ginger y Fred* es un homenaje a Giulietta Masina. ¿Tú sabes el motivo por el cual se hizo la película? La película debía estar compuesta por diferentes episodios para la televisión, pero dirigidos uno por Antonioni, otro por Bertolucci, otro por no sé quién, y otro por Fellini. A causa de una especie de falta de generosidad que a menudo se encuentra entre los creadores, los otros se negaron a hacer los episodios aportando excusas diferentes, pero en el fondo era porque estaban haciendo un homenaje a la mujer de Federico Fellini, y entonces no querían hacer de comparsa, “bailarle el agua”, se dice también en español, a la mujer de



Federico Fellini. Entonces Fellini tuvo que ampliar su guión y hacerse cargo de la película él solo. No obstante, aunque la película hubiese sido pensada como un homenaje a Giulietta, la pinta un poco ácida, con un punto de mediocridad burguesa que ella tenía realmente... Vamos, que él, te diría, no se casaba con nadie. Era capaz de hacer un retrato, pero sin endulzarlo, como en este caso. Por eso intenta siempre romper. Tiene la idea de romper la tensión. En el fondo es bastante sentimental, Rossellini no era un sentimental, era un clásico. Fellini es barroco, es un hombre lleno de sufrimiento, lleno de pasión, Rossellini está por encima, es otra cosa, Fellini sufre y quiere... no sé cómo decirte... quiere ser serio, a lo mejor irónico, no quiere dejarse llevar por su sentimentalismo. Entonces, precisamente porque él ama mucho a Giulietta, tiene el pudor de no pintarla, de no embellecerla, sino de hacerla como es ella de verdad, y me acuerdo también de otra historia. Cuando vino a Barcelona, yo estaba con Gemma, mi mujer, después estaban José Luis Guarner, otros amigos, y yo le contaba: "Mira, para hacer el libro he estado viendo tus películas. Y un día vimos aquí (y me enseña el televisor en el cuarto) *Ocho y medio*, y es realmente impresionante. Cuando terminó, nos quedamos por lo menos un minuto en silencio". Cuando contaba esto, hubo una emoción en la mesa donde comíamos, y él la rompió diciendo: "¿Tan poco?".

**S.** ¿Cuál es la película que le gusta más de Fellini? ¿Hay alguna que le guste más que las otras? Por ejemplo, para mí es *La dolce vita*, y quién sabe si lo era también para Fellini mismo...

**G.** Te diría casi que entre las primeras obras, la que me gusta más es *I vitelloni*, de las primeras, después *Ocho y medio*.

**S.** Ah, sí. ¿Más que *La dolce vita*?

**G.** Sí, sí.

**S.** A muchísima gente le gusta mucho *Ocho y medio*, más que la *La dolce vita*.

**G.** A mí me gusta mucho también *Casanova*, lo que pasa es que llega un momento como en *La ciudad de las mujeres*, o *Giulietta de los espíritus* donde las películas en sí me gustan menos. Me impresionan porque a él lo veo sufrir. El otro día vi *Toby Dammit*, uno de los tres episodios de terror sacados de Allan Poe, de la película *Historias Extraordinarias*, la he visto hace cuatro días. Y he visto esto: el padecimiento de Fellini en el protagonista. Un tipo que ha logrado el éxito... por un lado él ha hecho una crítica al cine italiano que pretendía hacer películas con contenido ideológico, y al final se ve a éstos que quieren hacer un "western religioso"... esta crítica a la producción enloquecida, que quiere

enseguida hacer cosas importantes... el “western religioso”, el “peplum comunista”... en suma, él crítica todo esto, por el contrario lo que verdaderamente cuenta es la soledad de un personaje que ha conseguido todo lo que ha querido: un actor de éxito que se está acercando a la decadencia, que ve la decadencia y, por lo tanto, se encuentra en la desesperación, y entonces ¿qué es lo que busca o qué es lo que él piensa que está buscando? Un Ferrari último modelo. Durante la película se enfada con la gente, dice que está hecho añicos, entonces coge el coche y se mata. En realidad va buscando la autodestrucción, la muerte. Y esto está dentro de Fellini y se encuentra también en el *Satyricon* y en *Ocho y medio*. El caso es que, en todas las demás, incluso las películas del principio como *El jeque blanco*, *Los inútiles*, *Luces del Variedades*, está dentro la vitalidad de la persona que lo está contando, y sabe hacer una cosa importante, que está bien consigo mismo y que lo contará con sinceridad y con fuerza: esto es un Fellini lleno de fuerza y robustez, hasta *La noches de Cabiria*, hasta *La dolce vita* donde las críticas son fuertes, duras, pero contadas con vitalidad y con fuerza. Después llega *Ocho y medio*, y en *Ocho y medio* empieza a pensar que está rodando siempre alrededor de sí mismo, empieza a mentirse, a recordar cosas, a apoyarse en los recuerdos, y a luchar contra la crítica, contra los que se ponen a contar cosas de él, hay una gran confusión que luego, al final, tiene que convertir en un gran carrusel, en un final bello, porque él no puede hacer una película que no lo contenga, por lo tanto es tan sincero, tan auténtico todo, que para mí alcanza la verdad. Después llegan las otras: *Giulietta de los espíritus*, que es como una concesión. Tú tenías que ver a Giulietta durante las pruebas de *Ocho y medio*, yo recuerdo muy bien el *plató*, con las personas disfrazadas, vestidas para el ensayo, y el desorden alrededor de Fellini, la confusión, párrafos, bromas, y de repente, llega Giulietta Masina y uno le dice: “A’ *dotto*’, ha llegado la señora!” – Giulietta. La señora se sienta, observa los ensayos de una película, en la cual sabe que está ella, y hay también otras mujeres, y ella lo sabe, y sabe que él está allí tanteando, y ella está sólo de visita. Esto lo tengo muy claro en mi mente. Cómo cambió Federico en presencia de la señora sentada allí, en primera fila, almidonada, viendo los ensayos de la gente. Por lo tanto, después de *Ocho y medio* él se siente obligado a hacer algo por Giulietta, y entonces crea una fantasía, intenta ampliar y crear problemas, pero en aquel momento no llega la fondo del problema, del problema de ella, no del suyo, porque el suyo está descargado, el de ella no. Entonces Fellini está físicamente mal y se pone enfermo, y llega *Toby Dammit*, qué es esto, el encontrarse mal... y el final, la enfermedad, la muerte, que llegue rápido la muerte, la más gloriosa posible, y rueda el *Casanova*, y se enfada con el

personaje de *Casanova*. *Casanova* es una lucha para contarse a sí mismo, y contar qué cosas determinadas quieren los demás de él, gigantes, espectaculares, barrocas, de la misma manera que quieren que *Casanova* sea un gran follador, y él tiene que luchar para follar como un atleta. Y Federico se encuentra en el circo del cine y hace alardes, cada vez mayores. Todo esto yo lo veo, lo veo en sus películas.

**S.** Dígame, respecto a la relación Rossellini-Fellini... bueno, hablando con Quintana, parece que Rossellini gusta más a los jóvenes porque es el padre del documental, por el contrario Fellini a los jóvenes no les gusta como Rossellini. ¿Usted qué piensa al respecto? Porque es verdad que hoy los jóvenes no conocen muy bien a Fellini.

**G.** ¿Sabes qué pasa? Yo pienso... que hoy en día hay una cosa que domina sobre todas las demás, que son las apariencias, pero no solo en el cine, en todo. O sea, los políticos deben parecer inteligentes, o deben parecer amables, o deben parecer duros, o deben parecer fuertes físicamente. Las casas deben parecer buenas... entonces lo que se valora es lo que “parece”. Estamos en el mundo de la publicidad. Todo tiene que ser como si fuera bello, también si por dentro es feo... por lo tanto las personas... llámemoslas serias... estoy hablando de los jóvenes a quienes les gusta Rossellini, no consideran la superficie de Fellini, no entran en ella; la superficie de Rossellini es todo, está allí, es simple y directamente profunda; Fellini es profundo, pero a través de un espectáculo que él se ve obligado a montar, y contra el cual él mismo lucha en algunas películas porque le han obligado a ser barroco. Así que esta espectacularidad hace que la gente no pase a través de ella porque la gente no reflexiona, no piensa, la gente solo quiere pasar el tiempo. Cada vez más. La gente ve a *Henri Potter*.

**S.** Yo no, no lo he visto nunca

**G.** Y yo tampoco, pero he visto *El señor de los anillos*.

**S.** Yo no, tampoco esa.

**G.** Y de esas se dice que son películas llenas de fantasía, y no hay fantasía, no hay fascinación alguna, no hay misterio. Hay mucho más misterio en una película de Buñuel, en una cualquiera de sus películas... más que en todas estas espectacularidades con efectos especiales.

**S.** Estoy de acuerdo.

**G.** Fellini intentaba unir la dos cosas, hacer espectáculo, sobre todo hacia el final... todo el camino que hace cuesta arriba... antes estaba el blanco y negro, también Rossellini era en blanco y negro... pero quedarse en esta superficie brillante, parece que no haya más, nada

además de esta superficie... es decir, todo el sufrimiento que hay adentro, toda la pasión barroca que hay... en este caso podría decirte que pasa lo mismo que con los pintores barrocos..., o sea, que la gente comprende mejor a Rafael que a Caravaggio, las personas no comprenden a Ribera... es como si se comparase a Velázquez con Goya, o Picasso... dicen que Velázquez... es maravilloso, de acuerdo, pero Picasso va mucho más allá que Velázquez, sólo que Velázquez esconde su técnica, parece que es realista, y sin embargo no... Picasso, por el contrario, saca todo fuera... total, que quiero decirte que a la gente Fellini le parece engañoso, a mucha gente, o mejor a personas aparentemente profundas.

**S.** Además, las películas se estrenaban años más tarde y no en orden cronológico... *La dolce vita* se estrenó en 1981...

**G.** Vale, pero ten en cuenta que Rossellini tuvo mucho menos éxito que Fellini, en el sentido de popularidad, de “taquilla”, se entiende.

**S.** Ah, ¿sí?... pero ¿dónde se ha comprendido mejor a Fellini? Hay diferencias entre Madrid y Barcelona... porque estoy buscando también el impacto sobre el público en Madrid y en Barcelona, si hay diferencia, en los taquillas... no sé...

**G.** Fellini es mucho más cercano a Barcelona que a Madrid, creo.

**S.** O sea, que la gente le ha comprendido más en Barcelona que en Madrid. ¿Y eso por qué?

**G.** No sabría... pero también en Madrid... sin embargo, Rossellini no tuvo nunca mucho éxito porque las películas que tuvieron éxito en Italia, cuando llegaron aquí, ya habían hecho historia, entonces nunca hubo colas para ver una película de Rossellini, nunca, ha sido siempre un público selectivo. En cambio, para ver *Amarcord* sì, y también para ver *La strada*, que fueron películas de impacto. Para la gente que tiene una cierta cultura, Rossellini es etéreo... es Velázquez. Si los comparamos, yo te diría que Fellini es Goya, y Rossellini es Velázquez, aunque no se puede hacer un concurso y decir quién es mejor o peor... no se debe”.

**S.** Claro, Fellini, Rossellini, Visconti... pertenecen todos al mismo nivel... yo diría que también De Sica, pero no todos lo consideran y lo comprenden... pero a mí me encanta igualmente... oiga, pasemos a la influencia que tuvo Fellini sobre el cine español porque hoy no creo que haya mucha influencia de Fellini sobre el cine español. ¿Usted que opina?

**G.** No, es verdad que no. Creo que no existe.

**S.** Había pensado en Almodóvar... pero no... además, en la última película he visto que pone una escena de la película de Visconti *Bellissima*, entonces le gustará mucho Visconti... pero ...

**G.** No, no... no lo sé, pero no lo creo.

**S.** ¿Usted cómo lo ve? Para mí, Fellini ha sacado muchísimo del *Infierno* de Dante, porque “ha teñido el mundo de sanguíneo”, como dice Dante en el canto VI de Paolo y Francesca, y yo creo que... ¿no? ¿Cómo ve Vd. esta relación?

**G.** Sí, sí, sin duda, hay.

**S.** Porque yo lo veo humano a Fellini..

**G.** ¡Muy humano!

**S.** Ha logrado entender completamente a los romanos y a los de Rimini.

**G.** En España hay dos directores que fueron influidos por Fellini, que son Bardem y Berlanga, en dos sentidos diferentes. Berlanga más en lo que se refiere a la caricatura humana de los personajes, y Bardem sobre todo por los temas rodados. *Calle Mayor*, inspirada en *I vitelloni/Los inútiles*, es la historia de un grupo de *vitelloni* castellanos que se burlan de una muchacha fea o, de todas maneras, para nada guapa. Está el juego de la conciencia, bardemiana, comunista y, en el fondo, católica, de la mala conciencia, del comportarse mal, en un mundo donde todo es banal, el mundo del franquismo. Pero el esquema es el de *I vitelloni*: el grupo de jóvenes que no son tan jóvenes... también antes Bardem se había inspirado en *Crónica de un amor* para hacer *Muerte de un ciclista*. Pero siempre con ese mismo juego de la conciencia, del portarse mal. Hay un sentido moral en Bardem, que convierte estas películas que son películas más profundas y para mí esquemáticas, y Fellini no es nunca esquemático, ni Rossellini, salvo un poco en *Roma ciudad abierta*. Sin embargo, *Roma ciudad abierta* fue su gran éxito, probablemente porque había algo de esquemático. Los fascistas, los nazis son los malos... etc..., por el contrario, la película que más me gusta de Rossellini es / *Alemania año cero*. Ésta sería la película por excelencia.

**S.** Yo prefiero *Paisà*.

**G.** De todas maneras, cuando vi *Alemania año cero*, en un cineclub de Roma, la gente decía, y también las revistas de izquierdas como *Cinema nuovo*, que Rossellini había muerto con *Alemania año cero*. Lo decían por razones políticas, porque en lugar de representar a los nazis como los malos, los ponía también como víctimas, no víctimas esquemáticas, sino como seres que debían ganarse la vida en un mundo donde están los americanos arrogantes que compran discos con la voz de Hitler. *Alemania año cero* para mí es fantástica. Es otra cosa. *Paisà* también... Así que... Bardem recibe una influencia, pero una influencia de los esquemas, Berlanga, por el contrario, recibe la influencia de

Fellini en la caricaturización de los personajes.

**S.** He leído que *Bienvenido Mr Marshall* había tomado mucho de *I vitelloni* de Fellini.

**G.** Bueno, temáticamente no tiene nada que ver con el cine de Fellini; es la visión de la caricatura de los personajes la que él retoma haciéndolos más vivos. Porque si tenemos en cuenta los personajes del cine español de los años 40 y 50, son de, así se llamaban, de *cartón piedra*, o sea, rígidos. Los malos son solo malos y tienen una mirada igual, todos; los buenos son buenos e igualmente tienen siempre la misma mirada. Por el contrario, en Berlanga no, todos son de carne y hueso, tienen otras cosas, ésas que tienen los personajes de Fellini.

**S.** Es decir, que son humanos.

**G.** Sí, por ejemplo, la película menos humana de Fellini es *La strada*, porque los personajes son arquetipos; pero está muy bien hecha, con una historia que va hasta al fondo y a través de la gente, y fue su gran éxito. *Roma ciudad abierta* es la película más esquemática de Rossellini, pero es la que tendrá más éxito y la que le abrirá las puertas al mundo. Porque la gente sencilla, los políticos, los que mandan, quieren que las cosas sean claras, que los mensajes sean redondos. En *La strada*, igualmente, está la fuerza bruta, la inteligencia y el pobre ser delicado que se encuentra en el medio; uno, dos y tres.

**S.** ¿Qué otro director piensa Vd. que ha sido influido por Fellini en España?

**G.** Bueno, aparte de mí... porque puedo haber tenido unas influencias, no buscadas, pero en *Chicas de club*, por ejemplo, o en el *Extranger-ho! de la Calle Cruz del Sur*.<sup>3</sup> En estas

---

<sup>3</sup> Leyendo algunos artículos encontrados acerca de Grau y sus películas, me he dado cuenta de cómo la amistad con Fellini ha cogido por sorpresa a los críticos. Por ejemplo, en el estreno de *Noche de verano* (1962), su primera película, le preguntaron si, de alguna manera, le había influido *La dolce vita* de Fellini. Jordi Grau responde un poco cortado: "No sé...es la primera vez que a alguien se le ocurre comparar *Noche de verano* con *La dolce vita*, no sé....Hay una cosa que está muy en *La dolce vita*, muy "feliniano" también, que es el aburrimiento de los que se divierten, esa especie de gran tedio que se produce cuando la gente se lanza a las juergas, este afán de apurar las cosas hasta el último momento. De esto hay mucho en *Noche de verano*... También está dirigida a una clase social determinada, esa clase en la que a la gente le sobra el dinero, que vive sin preocupaciones. [...] el aburrimiento de saber que, a pesar de tener todas las posibilidades de saciarse, uno no se sacia; entonces llega esta especie de extraña angustia y este buscar soluciones misteriosas que no existen." (Cfr. Martialay, Felix, Gortari, Carlos, "Entrevista a Jorge Grau", *Film Ideal*, 154, octubre 1964.pp. 696-700.)

Pero precisamente el amigo y crítico cinematográfico José Luis Guarner, señala las capacidades de Grau como director de cine. Escribe: "Se ha creído ver en *Noche de verano* influencias de Fellini, de Antonioni, etc. Es posible que sea así, pero me parece que esto es considerar la película de una manera muy limitada. Creo que en *Noche de verano* existe una gran influencia de todo el cine italiano de nuestros días, pero muy tamizada por la personalidad, el temperamento de su realizador. [...] cuando se cree ver la influencia de Fellini, me parece que sólo hay la personalidad romántica y barroca de Grau, el carácter barroco - marcado por la huella de Gaudí - de una Barcelona que puede

películas sucedió un poco lo mismo que con las películas de Fellini, una crítica, en mi opinión, superficial, un rechazo del público, o de todas maneras una escasa atención; no han visto más que el exterior, la apariencia. Son películas llenas de errores, es cierto, pero que resisten a dichos errores o imperfecciones, por lo menos yo quiero pensar así. A menudo no se ha comprendido muy bien lo que tiene valor. Esto ha pasado a maestros como Buñuel. Es decir, los mayores éxitos Buñuel los tuvo por razones extracinematográficas o extrahumanas. Motivaciones políticas, de oportunidad. Esto es lo que a mí me hace ver... como, por ejemplo, cuando hemos hablado de Almodóvar. Almodóvar es un hombre muy inteligente, muy listo, muy hábil, que sabe aprovechar el momento. Y es un gran vendedor; porque él vende, ¿no? Pero de la importancia futura, no sabría decirte; para alguien inmerso atentamente en la profesión es difícil tener un juicio sereno y destacado sobre los compañeros. Por el contrario, si hablamos de Fellini, si hablamos de Berlanga, si hablamos de Bardem o de Nanni Moretti, es otra cosa. En España podría decirte Víctor Erice, una persona que no ha tenido nunca éxito comercial, ha tenido éxito de crítica, señales de gratitud, sin embargo sus películas están ahí. Creo que una de las motivaciones por las cuales Fellini no tuvo mucha influencia en el cine español es la evidencia de su estilo. Fellini tiene un estilo inconfundible: ves una película, no sabes de qué trata, pero, en cambio, sabes bien que es de Fellini: pero por todo, por cómo se mueven los personajes, por el tipo de ocurrencias, de caricaturas... Fellini, es inconfundible, como es inconfundible Orson Welles. Orson Welles tuvo una influencia en el cine español, fotográfica, como si dijéramos Caravaggio en Ribera. ¿Se parecen? ¿Son iguales? No, pero

---

parecer muy fantasmagórica, pero que es muy real, muy concreta, constantemente presente en la vida cotidiana de las gentes que viven en ella. [...] El hecho de que Barcelona sea una ciudad muy felliniana no es suficiente para achacar a Jorge Grau influencias del autor de *La dolce vita*". (Cfr. Guarner, José Luis, "Noche de verano", *Documentos cinematográficos*, n. 18-19, junio-julio 1963.)

Es cierto que Grau reconoce que la amistad con Fellini fue indispensable para realizar esta primera película suya. Sin esto y sin las fotos aparecidas en los periódicos que lo retrataban con el director de Rimini, nadie habría aceptado leer el guión.

También en *Chicas de club* se nota una cierta influencia o en *El extranger-ho! de la Calle Cruz del Sur* (1985), "una historia con el esquema de *Otto e mezzo*", en los años 80, añadiría yo, que es casi una suerte de vivencias autobiográficas con un personaje que se hace preguntas, sueña, piensa y vuelve a pensar, pero desgraciadamente, me dice el director casi con pesar, a diferencia de *Otto e mezzo*, el actor elegido no tenía con él la misma complicidad que se había establecido entre Mastroianni y Fellini. El actor no se esfuerza en adaptarse al director, no es maleable, al contrario, es reacto a dejarse modelar, lo que, en opinión de Grau, perjudicó a la película. Y no debe olvidarse, además, que en la película *El espontáneo* (1964) hay una escena en concreto, que es un claro homenaje a *I vitelloni*.

tienen una cierta cosa, una luz, la violencia de la luz, los encuadres, las cámaras bajas, los tejados dibujados que salen de las cabezas de las personas, las profundidades de campo con personajes en primerísimo plano. Esto se ha aprendido mucho en el cine español, y también en el cine italiano. Te diré un nombre que tuvo influencia en el cine español que te parecerá rarísimo: Sergio Leone... pero claro, la gente con la personalidad de Federico Fellini es difícil que creen una influencia. La influencia de Rossellini es universal: de la influencia de Rossellini nace la *nouvelle vague* francesa, el “nuevo cine canadiense”, el cine hecho con una cierta suavidad, con la cámara colocada a la altura del ojo humano, pero una influencia muy relativa. Primero porque no ha tenido presencia entre nosotros... ha tenido una presencia culta, diría, a la par que la de Antonioni, otra grande personalidad.

**S.** Pero Usted, que se encuentra en el mundo del cine, ¿cómo lo ven a Fellini los directores españoles?

**G.** Siempre con mucha admiración.

**S.** Entonces ¿está considerado un maestro como en Italia?

**G.** Sí, es un maestro universal. Un modelo inconfundible, esto que se reconoce como estilo “feliniano”. Se dice: esta cosa es “feliniana”... he visto hasta anuncios eróticos publicitarios, con mujeres que se anunciaban con pechos “felinianos”. Lo recorté e se lo envié a Fellini. Pero es una influencia siempre superficial... estas cosas son superficiales. Para mí las cosas importantes de Fellini no son éstas. También si él se expresa con esta exuberancia de la mujer, esta búsqueda de la madre, una mujer protectora y al mismo tiempo amenazadora, porque es enorme, poco manejable.....

**S.** ¡Qué contradicción, Giulietta Masina con las mujeres fellinianas!

**G.** Todo lo contrario, Giulietta Masina es muy importante en la vida de Fellini. La relación entre los dos fue fortísima, yo escribí un artículo cuando murió Giulietta, contando del amor de Fellini... si tengo una copia, después te la doy. Fellini era un chico de pueblo, provinciano, más que de pueblo. Fellini es un *vitellone*, gracioso, simpático. Cuando empezó a trabajar y a escribir artículos para la Radio, encontró a Giulietta Masina, que era todo lo contrario de él; era una mujer de gran talento, de gran sensibilidad y de mucha cultura, cultura superior a la de Fellini, además de la intérprete de Pallina, el personaje que hacía por la radio. Entonces Fellini durante toda la vida se ha apoyado a ella, porque es ella la que le ha dado el principio y hasta el contenido de las obras. Fellini sin Giulietta habría sido diferente, bueno, pero, según mi opinión, más superficial, como Monicelli, ese tipo de

---



grandes directores –porque son grandes directores–, pero el contenido de los cuales es aleatorio al tema que se toma, no hay una especie de nervio interior fuerte, que, en cambio, en Fellini sí que lo hay. Y yo creo que se debe precisamente a Giulietta. Giulietta es la que lo ha hecho leer, la que le ha orientado en las lecturas y la que lo ha llevado hacia el camino del conocimiento serio del arte y de las cosas. Naturalmente, no es que le haya dictado lo que tenía que hacer, pero ha sido el impulso que lo ha introducido en el mundo de alto nivel cultural.

**S.** Por eso ha dicho que a Giulietta Masina en el film de *Ginger y Fred* la muestra con una punta ácida, un poco burguesa, porque... cuando Usted estaba con Fellini y Giulietta Masina ¿esto lo notaba?

**G.** Sí, yo, por ejemplo, a Giulietta Masina la he conocido en una época en la que ya había hecho *La strada* y *Las noches de Cabiria*, ya se había visto que sin Fellini no existía como actriz y esto para ella era terrible. Mientras que Fellini, en un cierto momento, habría podido prescindir de Giulietta, Giulietta sin Federico no existía. Para la gente de todo el mundo Gelsomina o el personaje de *Las noches de Cabiria* son una creación de Fellini, no de Giulietta Masina; la prueba es que ningún director la ha llamado, y cuando la han llamado, el resultado ha sido mediocre.

**S.** Pero esto también porque Fellini quería que trabajara con él.

**G.** No, no, no, él quería que Giulietta tuviera éxito sola. Y la prueba es ésta, que él quería que en algunos momentos ella se quedara los aplausos, de lo contrario no hubiera hecho *Giulietta de los espíritus*, no lo habría hecho, y no habría rodado *Ocho y medio*. Es una relación compleja. El uno sin del otro no habría existido. O sea, Fellini no habría conseguido nunca llegar a la altura de Rossellini, que era su modelo, y Giulietta no habría llegado nunca a ser Giulietta Masina. Giulietta era una mujer más práctica, culta, universitaria, ordenada. Federico era un hombre más loco, vital. Giulietta es más mental, muy sensible y culta, pero mental; Federico es oscuro, misterioso.

**S.** Me fui a ver a Alcalá de Henares los documentos de la censura, pero si para algunas películas he encontrado los comentarios y los juicios, para otras no, por ejemplo respecto a *La dolce vita* no he encontrado nada. ¿Cómo es posible?

**G.** Con la censura tuvo muchos problemas en España. En España, por ejemplo, *Il bidone* se llama *Almas sin conciencia*, el título más lejano posible del espíritu de Fellini.

**S.** ¿Cuáles son las películas que tuvieron más éxito aquí?

**G.** *La strada*, *Las noches de Cabiria*, *Amarcord*; sobre todo *Amarcord* que para mí es,

aunque no lo parezca, una renuncia de Fellini, una renuncia o una válvula de salvación. En *Toby Dammit* hace una terrible introspección, y el *Casanova* le había llevado a la locura, porque Fellini estaba volviéndose loco, creo. Entonces *Amarcord* era la recuperación de los recuerdos, en lugar de ser prisionero de los recuerdos, víctima de los recuerdos y de la desinhibición y de la frustración propia en que se encuentra al comenzar *Ocho y medio* (*Ocho y medio* es casi morboso... *Toby Dammit* es terrible, tremendo, así como el *Casanova*). *Amarcord* tiene puntos de dulzura, de ternura, de nostalgia, y al mismo tiempo es divertida, imaginativa, con detalles también de tipo político, una crítica política dulce, como dulces eran sus caricaturas. En el momento en el cual llegó la película a España, hacía poco que Franco había desaparecido, pero se podía hacer una similitud con Mussolini —yo creo que no, pero esto es otro tema, pero para la gente normal, sí. En aquel momento, los cines españoles estaban llenos de películas contra los falangistas, y hacían caricaturas, y la gente viendo el fascismo italiano tratado de esta manera —el fascismo que en España prácticamente no ha existido nunca—, con gracia, porque es una película con gracia, y la gracia es un don sobrenatural, valoró mucho la película, y yo me quedé muy satisfecho, y lo comprendo muy bien.

**S.** Pero ¿Fellini habló alguna vez con Usted del cambio en España después de Franco?

**G.** No hemos hablado nunca respecto a eso.

**S.** ¿Y sobre la España en general solamente queda la anécdota de antes sobre la esperanza?

**G.** Sí, y fue en el 1974. Después no volvimos más a hablar de la situación.

Una cosa que atraía su atención y que respetaba era el Rey. El Rey le parecía un ser simpático, humano. Por eso agradecía mucho a la familia real que asistiera al estreno de *Ginger y Fred*, al cual él renunció. Vino Giulietta sola.

Mi única colaboración concreta con Fellini fue el doblaje de *Ginger y Fred*. Hice también la adaptación de los diálogos. Entonces tenía problemas, problemas de actualización, palabras o frases que en Italia eran conocidas, como... un *alpino*... un *alpino* en España no se sabe qué es. Entonces le llamaba para decírselo y pedirle consejo. El término *marcial* es más conocido en Italia que en España, en España hay un jugador de fútbol que se llamaba Marcial, y todos le habrían confundido. Tenía luego todo el problema de la grabación del doblaje con el conjunto de sonido, y estuve constantemente en contacto con él por teléfono. Debía decirle el tipo de voz que había elegido, unas construcciones de frases... y, en fin, tuvimos esta colaboración, y fue muy agradable, sobre todo por su disponibilidad a contestarme por teléfono, cuando pienso lo loco que se habría vuelto si todos le hubieran

llamado por el doblaje en otros idiomas... Afortunadamente él apreciaba mucho las colaboraciones. Recuerdo una vez que me contó con mucho orgullo – porque a veces era como un niño provinciano que sigue admirando a los americanos – que Kubrik le había llamado porque había dirigido el doblaje de no sé qué película, y le había llamado para consultarle, para preguntarle cosas sobre el doblaje. Pero él lo decía en tono maravillado... “Kubrik me ha llamado”. Me decía también que Woody Allen había hecho una versión de *Ocho y medio*, no recuerdo el título, es una película en blanco y negro donde aparece él: y hay un director que cuenta cómo dirige, lo que le pasa. En clave Woody Allen, pero haciendo referencias muy claras a *Ocho y medio*. Fellini estaba muy orgulloso de todo esto, y decía que había creado un estilo, el estilo de contar precisamente la elaboración de lo que se está haciendo, o sea, *Ocho y medio*. Así que, de alguna manera en la película *El extranjero-ho! de la Calle Cruz del Sur*, también yo he querido contar claramente lo que uno piensa, lo que uno sueña, lo que a uno le sucede, lo que uno teme, todo esto mezclado en una historia con el esquema de *Ocho y medio*, pero no contado por un protagonista que es también el director de la película. Sí, en *Chicas de club*, salgo yo en la película, aparece la cámara que está rodando la película, pero son solo pequeños guiños de crear “distancias”. Por el contrario, en *El extranjero-ho! de la Calle Cruz del Sur*, hay algo mucho más profundo, sin que salga en la película el rodaje de otra película, con el personaje director que se narra a sí mismo, como pasa en *8½*, pero con un protagonista atormentado dentro de sí mismo, que se cuenta, se teme y sueña. La rodé el mismo año que Fellini fue a Barcelona, y quizás esto me inspiró, me dio el coraje de hacerlo e influyó en cierta medida.

**S.** ¿Fellini supo que había sido una inspiración para esta película?

**G.** Se lo conté, pero él, cuando contaba estas cosas, no lo creía, y pensaba que estaba inventando. Además, no era tan precisa esta influencia, porque en *8½* había reflexiones muy personales respecto a la relación con la vida, las personas y las circunstancias, en suma, con el tiempo. Por lo tanto, Fellini me dio el coraje de ser sincero conmigo mismo y una cierta fórmula externa de expresarme y ponerme al descubierto.

**S.** Entendido. Bien, muchas gracias por esta encantadora entrevista.



Dibuix realitzat per Federico Fellini en el llibre d'honor del Restaurant La Odisea, de Barcelona.

### Figura 3

**Este dibujo lo hizo el mismo Fellini (lo que se vede con los tres pelos sobre la cabeza) durante una cena en el Festival de cine de Barcelona de 1985. En el dibujo se reconocen de derecha a Jordi Grau, Giulietta Masina, José Luis Guarner, Mario Longardi su secretario, una traductora y Juan Mateu otro organizador del Festival a lado de Fellini.**

Junio de 1985: Festival de Cine de Barcelona

Otro momento importante de la relación de Fellini con España, es su participación en junio de 1985 en el Festival de Cine de Barcelona, que le dedicaba una retrospectiva de su producción, organizada por José Luis Guarner<sup>4</sup>, que, a través de Jordi Grau, llegó a ser amigo de Fellini. Guarner cambió su opinión sobre el director después de haberlo conocido personalmente porque, como dice Grau, “los hombres son débiles”, así que conocer a una persona y convertirse en amigo suyo puede hacer que se quiera a esta persona y que se la valore por sus cualidades, no sólo artísticas. Guarner escribirá un conmovedor artículo a la muerte de Fellini, un artículo que se hace más conmovedor si partimos del hecho de que él mismo estaba al final de su vida (murió sólo tres días después que Fellini). Guarner se *despide* del director recordándolo como “el único Federico posible”, además de “uno de los verdaderos gigantes del cine hasta el final”<sup>5</sup>. Localizando a la mujer del crítico cinematográfico he podido ver un breve fragmento de un programa, “Homenaje a Fellini” (TV2, noviembre de 1993), en el cual Ramón Colom, entonces director de TVE, en una rápida intervención, pone juntas, una al lado de la otra, las figuras de Federico Fellini y José Luis Guarner. Colom lee un artículo de Guarner, escrito justamente a la muerte de Fellini, en el que el crítico recoge de manera perspicaz y profunda el cine de Fellini, en pocas líneas: “Por las películas de Fellini desfila más de medio siglo de historia de una Italia suspendida entre la realidad y la imaginación. Los ingenuos fastos fascistas de *Amarcord*, la lenta salida de la posguerra de *Los inútiles*, la liberación feminista *avant la lettre* de *La strada*, el film del neorrealismo in *Almas sin conciencia*, el hedonismo de *La*

---

<sup>4</sup> José Luis Guarner (Barcelona 1937- 1993) está considerado una de las personalidades más relevantes y agudas de la crítica cinematográfica española. Empieza a escribir en *Film Ideal* en 1961, y después he nombrado redactor-jefe de *Documentos Cinematográficos*. Escribe para muchas revistas cinematográficas entre las cuales se incluye *Fotogramas*, y en el periódico *La Vanguardia*. De 1987 a 1990 es presidente del Festival del cine de Barcelona (después de haber sido el director). Publica numerosos libros sobre cine, y es también guionista de dos películas y autor de los diálogos de *Socrates* (1970) de Roberto Rossellini.

<sup>5</sup> Guarner, José Luis, “El único Federico Posible”, *La Vanguardia*, 1.11.1993.

*dolce vita*, la hipocresía moralista, el milagro económico de *Las tentaciones del doctor Antonio*, la ostentación de la iglesia y la contestación en *Roma*, la crisis de la solidaridad en *Ensayo de orquesta*, la nostalgia de los tiempos pretéritos en *E la nave va/Y la nave va*, la prepotencia de los medios de comunicación en *Ginger y Fred* y el apocalipsis del cine italiano en *Entrevista*, el caos de la vida moderna en *La voz de la luna*<sup>6</sup>. Ramón Colom concluye diciendo que “le encantaría tener la sabiduría de Fellini y la cultura de Guarner, o viceversa, la cultura de Fellini y la sabiduría de Guarner”.

Volviendo al Festival de Cine de Barcelona, recurriremos también a Jordi Grau, que vuelve a evocar la proverbial pereza de Fellini, y su resistencia a moverse de Roma. Una vez el director de Rimini renunció a viajar en el último momento, y Grau discutió con él diciéndole también cosas desagradables. Algún tiempo después, con el fin de reconciliarse, el español fue a ver a Fellini a Roma, llevando consigo un libro escrito por él sobre el italiano (*Fellini desde Barcelona*<sup>7</sup>), lleno de fotos y de detalles poco conocidos. El de Rimini demostró en esa ocasión un calor humano fuera de lo común, pasando rápidamente por el litigio, prácticamente sin mencionarlo; aceptó acudir a Barcelona, provocando la sorpresa de un amigo común italiano (convencido de que Fellini se movía únicamente por dos razones, “por dinero o por amor”; esta vez, quien venció a la pereza había sido la amistad).

Del libro *Fellini desde Barcelona* Grau dice “mi libro es una obra de sensaciones, de vivencias. A través del libro se puede conocer la personalidad de Fellini, que es mucho más compleja de lo que parece. Sus miedos y obsesiones hay que acercarlos más a la realidad, no observarlos como pertenecientes a un ser lejano y misterioso, sino muy cercano a la gente de la calle”<sup>8</sup>

Fellini fue efectivamente muy halagado por este libro, tanto que declaró en la conferencia de prensa: “mi amigo Jordi Grau dice que Barcelona es una ciudad felliniana, aunque yo creo que Federico Fellini debería ser barcelonés”.<sup>9</sup> Claro que el concepto y el significado de “felliniano” lo asusta, al punto de precisar: “no entiendo bien lo que quiere decir felliniano. Pienso que se refiere a cosas contrastadas. Pienso que quiere hablar de cosas extravagantes, oníricas o imprevisibles. Si todo esto se entiende en su significado positivo, me siento

---

<sup>6</sup> Guarner, José Luis, “Fellini trabajador del espectáculo”, *La Vanguardia*, 1.11.1993.

<sup>7</sup> Grau, Jordi, *Fellini desde Barcelona*, Barcelona, Àmbit, D.L. 1985.

<sup>8</sup> “Federico Fellini presenta un libro de Jordi Grau sobre Barcelona y su cine”, *El País*, 27.6.1985.

<sup>9</sup> “Federico Fellini expresa su deseo de ser barcelonés”, *El Periódico*, 28.6.1985.

realmente halagado. Pero si se entiende como aspecto psicopatológico, el termino felliniano me inquieta un poco”.<sup>10</sup> Hay que notar que es el caso típico de no pocos hombres de elevada calidad intelectual desconfiar instintivamente (o quizás, también, pensándolo) del adjetivo derivado de su nombre, para indicar una modalidad de pensamiento (es decir, de cierto hombre pensante) o bien a cuantos a se referían a sí mismos como sus acólitos y aliados ideales. Se contaba que Hegel había dicho que únicamente uno de sus alumnos le había entendido (pero - dando por hecho que la anécdota sea verdadera - nadie ha logrado nunca a identificarle). Marx decía de sí mismo que no era “marxista”. Benedetto Croce se molestaba cuando oía que definían como “crociani” a los que lo seguían, porque no soportaba a los imitadores sin originalidad, y temía que le atribuyeran conceptos o características que no le pertenecían. Fellini tenía miedo precisamente de que dieran al calificativo el significado de inclinaciones o comportamientos “patológicos” que no le hacían ninguna gracia.

Fellini visitó el parque Güell de Gaudí, que le gustó mucho, y la Sagrada Familia, que definió como “restos de una civilización marciana”<sup>11</sup>; también visitó el Molino, un music-hall barcelones porque Grau le dijo que incorporaba toda la esencia felliniana: espectáculos de cabaret, mujeres esculturales, colores y música.

Al término de esta visita, Giulietta Masina respondió junto con Fellini a las preguntas de los cronistas, y mostró todo su amor por su marido diciendo, entre otras cosas, que era maravilloso vivir con una persona inteligente y humilde como Federico.

---

<sup>10</sup> Susan Dasca, “Fellini: “Nuestro mundo no puede depender de la televisión porque es un medio alienante”, *Diario 16*, 28.6.1985.

<sup>11</sup> M. A., “El gran cineasta italiano encontró su noche felliniana”, *La Vanguardia*, 28.6.1985.





**Figura 4.**

**Jordi Grau, Federico Fellini e Giulietta Masina con las copias del libro “Fellini desde Barcelona” de Jordi Grau, Festival del cine de Barcelona octubre 1985.**





**Figura 5.**

**En esta foto es posible ver, además de Jordi Grau y Federico Fellini, a José Luis Guarner (primero por la izquierda), coordinador del Festival de cine de Barcelona y amigo de Fellini**

**Àngel Quintana** (Torroella de Montgrí, España, 1960). Es profesor de Historia y Teoría del cine en la Universidad de Girona. Crítico cinematográfico y coordinador de la edición española de los *Cahiers du cinéma*. Colabora también con *El punt*, con *La Vanguardia*, con *Archivos de la Filmoteca* y con *Nosferatu*. Admirador de Roberto Rossellini, ha escrito diversos ensayos sobre el director romano y acerca del cine italiano.

**Entrevista a Ángel Quintana**  
**El Escorial, 10 de julio de 2007**

**S.** ¿Qué es lo que le gusta más de Fellini en España?

**Q.** Italia y España tienen determinados puntos de contacto, si fuera con Francia, sería diferente. Hay algo de felliniano que pasa por la cultura mediterránea, Fellini en España se puede comprender mejor que en Francia. La prueba son los *Cahiers du cinéma*, que en los 70 no estuvieron muy a favor de Fellini. El problema es que en España tal vez va triunfando una cierta idea de Fellini como cineasta barroco, cineasta grotesco, cineasta de la exuberancia, más que un conocimiento profundo de las películas de Fellini, que llegaron de manera desordenada. Se arraigó más el adjetivo felliniano, lo que era felliniano, que el conocimiento efectivo de la obra. Tengo la sensación de que es más conocido el personaje de Fellini que su cine. Cuando Fellini muere, por ejemplo, aquí aún no se había estrenado *La voz de la luna*.

Para explicarme mejor: Antonioni es un cineasta poco italiano, Fellini es la quintaesencia del italiano, y esto en España permite establecer una buena relación. Es suficiente pensar que el cine español y el cine italiano (naturalmente el cine español de manera menor) son dos cines que pueden tener buena conexión. Además, en los 50 hay un “star-system” italiano que en España goza de gran popularidad: Sofía Loren, Gina Lollobrigida, Marcello Mastroianni, Vittorio Gassman son figuras fundamentales del cine italiano. Y Fellini es un poco la quintaesencia de la exuberancia italiana.

**S.** ¿Qué influencia tuvo Fellini en el cine español?

**Q.** Bueno, hay niveles diferentes. Hay un primer momento... los cineastas quieren hacer un cine diferente del de la época del fascismo y un modelo de referencia es el neorrealismo, pero el neorrealismo no es conocido por todos a causa de la censura. Por ejemplo, *Roma ciudad abierta* no se ve en España, se ve en los años 50 de manera clandestina porque es una película antinazi, tampoco llega *La tierra tiembla*. Del discurso procomunista de Giuseppe de Santis se conoce *Arroz amargo*, pero no *Caza trágica*; en fin, el lado más comunista, inherente a un determinado cine neorrealista, aquí no llega. En sustancia llega el gran modelo neorrealista de Vittorio de Sica, *Ladrón de bicicletas*, con el final cambiado, aquí la censura pone la voz en off a *Ladrón de bicicletas*, que dice que después de unos pocos años encontrará la bicicleta y que, en suma, anunciaba un final feliz, y después llega Fellini, sobre todo el Fellini de *Il vitelloni*, una película que fue recibida como una especie de comedia a la italiana,

pero con un cierto fondo social, y que habla de un tema que en aquellos años será importante: el problema del provincianismo. El provincianismo de Fellini, que es la Rimini de *I vitelloni*, es un tema que se encuentra en un cierto cine español. El cine español no quiere ser provinciano y considera el provincianismo como uno de los grandes males de la época. La literatura española de fin de siglo intenta escapar del provincianismo que la caracterizaba respecto a la literatura universal, respecto a la manera francesa, inglesa o italiana. En el cine pasa un poco lo mismo, y el caso más significativo es el caso de Juan Antonio Bardem con *Calle Mayor*, que es *I vitelloni* trasladado a la España de la época. En Berlanga hay elementos, pero por ejemplo, en *Bienvenido Mr Marshall* yo encontraría elementos más cercanos a Blasetti.

Bardem es un ejemplo claro. No se puede hacer un neorrealismo en el sentido político, pero sí que se puede hacer sin demasiada política, y así el caso de Fellini funciona muy bien. El primer Fellini es un Fellini más o menos apreciado por determinados sectores católicos, también en Italia; es alguien que el Partido Comunista no ve con buenos ojos. *Roma ciudad abierta* y *Paisà* de Rossellini no se estrenan en España. Rossellini no llegará hasta a *Stromboli*, pero *Stromboli* llega con una producción que será censurada. Fellini no será tan censurado. *El jeque blanco*, *I vitelloni*, *La strada*, *Almas sin conciencia*, fueron recibidas muy bien; no sé cómo se aceptó aquí *Las noches de Cabiria*, dado que se habla de una prostituta, cosa que contrastaba con la mojigatería católica. Hay otra película que ha sido influida por *I vitelloni*: *La rana verde*, una película del 57-58 más o menos y que está rodada en un pueblo en los alrededores de Madrid, con unos chicos que se aburren y unas chicas que intentan seducirlos, y se siente algo de *I vitelloni* que supongo que llega al director a partir de *Calle Mayor*...pero todo esto está filtrado, sobre todo porque es el problema clave de la vida provinciana.

**S.** ¿Se puede decir que existe hoy una influencia de Fellini en el cine español?

**Q.** Yo diría que no.

**S.** ¿Y Almodóvar?

**Q.** No, no, a Almodóvar en la última película se le ve que le gusta Anna Magnani y la Sofia Loren de la *Ciociara*, juega con esto. Y después con *Mujeres al borde de un ataque de nervios* juega siempre con la figura de Anna Magnani en *Amore* de Rossellini, con el teléfono. Pero de Fellini yo no veo una influencia clara.

Tengo una teoría: creo que Fellini es un director que actualmente no está de moda. Sobre todo entre la gente joven de España. Rossellini más porque Rossellini es una referencia por los jóvenes que hacen documentales, un cine abierto. En cambio, Fellini... Yo creo que la imagen del felliniano se ha ido consumiendo, apagando, y la

gente, además, no lo entiende. Yo no creo que sea un modelo, por ejemplo, yo reivindico a Fellini cosas que para mí son muy modernas, como la construcción del yo autobiográfico, el juego de las máscaras, esto me parece muy interesante, el juego entre documento real e invención, ves a *Los clowns...*, pero esta estética del exceso...

Es muy difícil que Fellini funcione en el cine español. Fellini es un autor caro, mientras que Rossellini es un autor pobre. O sea, Fellini es Cinecittà, grandes decorados para hacer películas muy personales, como *Casanova*, película carísima y muy personal. Pero esto no es un modelo que interese al cine industrial. O sea, si es caro, es comercial; si es de autor, es pobre; es así como funciona aquí en España. En cambio, yo diría que encuentro más a un Fellini mal interpretado por unos directores que no me gustan, pero que creo que han encontrado al Fellini en las construcciones de mundos, como Terry Williams, en suma, una generación de directores que dibujan mucho, un cine que sale de los cómics, de lo imaginario, de las story-boards, y en el fondo, Fellini abre la puerta por esto, es un cine más de atmósfera visual que de narración. Terry Williams y todo este cine de dibujo de producción, privado prácticamente de la narración. Fellini tenía conciencia de esto. Yo creo que una de las grandes habilidades de Fellini ha sido la elección de romper con toda la narración clásica. En el *Satyricon* o en el *Casanova* no hay narración, hay episodios. Y el cine oficial español es un cine muy degradado, con muchos guiones, y si introdujera a Fellini en este sentido, sería un Fellini muy subversivo porque Fellini atentaría contra este cine tan cerrado, tan de guiones. Y además, tampoco hay medios para la exuberancia de las imágenes.

Cuando hablo con gente joven, no lo conocen mucho. Fellini, para la gente de mi generación, fue muy importante, pero para los jóvenes de ahora, no; porque no es un punto de referencia y no saben cómo tomarlo. Y lo que pasa es más su imagen que un verdadero conocimiento de su cine. Si no, verían a Fellini como a un cineasta moderno y dejarían aparte lo grotesco, como un cineasta que está cambiando la narración, que está constantemente buscando nuevas formas de escritura, un cineasta de una libertad absoluta,- *Entrevista* es, por ejemplo, un film que va desde el documental hasta la ficción o del falso documental al yo, pero el yo es su doble, esta serie de registros se ve muy poco en el cine actual.

Fellini tiene una italianidad mediterránea, una idea muy extravertida de la vida, de la madre que nutre y protege: la mujer voluminosa, todo este imaginario que sigue siendo más imaginario que realidad, es un imaginario más fuerte que el real. Lo que es muy curioso, es que hay diferentes formas de ver a Fellini. Una sería ésta de los años 50, Bardem, el neorrealismo posible. Pero, de repente, Fellini desaparece, y el primer

Fellini que llega después es el Fellini autor moderno de *Ocho y medio* y *Giulietta de los espíritus*. Son dos películas que circulan un poco, pero circulan en los cines *d'art et d'essai*; y de cineasta popular de *La strada* o de *los Vitelloni*, pasa a ser el cineasta *d'élite* con *Ocho y medio*. Era un autor del nivel de Bergman, para entendernos, un autor de cine europeo, pero son considerados directores difíciles. Este es el Fellini que se conoce en los 60, y para comprender a Fellini, hay que esperar a los 70, años en los cuales salen al mismo tiempo *Roma*, *Satyricon* y la más popular *Amarcord*. Y este es el momento más importante de Fellini (es el momento de mi adolescencia). De repente me encuentro tres películas que se estrenan casi al mismo tiempo: *Roma*, *Satyricon* y *Amarcord*. *Satyricon* es como una cosa extraña que no se comprende, pero sobre todo *Roma* y *Amarcord* crean una imagen popular de Fellini, durante una generación naturalmente. *Roma* es Porta Portese, el comer fuera, las putas y el desfile religioso; y *Amarcord*, la representación de una provincia con características populares aún no borradas por las finuras ciudadanas. Esto se rompe con *Casanova* y no vuelve más. *Casanova* es un fracaso comercial, igual que *La ciudad de las mujeres*, *La dolce vita* llega en el mismo momento que *La ciudad de la Mujeres*. De *La dolce vita* hay mucho que no se comprende, luego *Ocho y medio* no se recupera, se recuperará en los 90 en el circuito de los cines *d'essai*, y después en televisión. La única película que goza de un cierto prestigio es *Y la nave va*. Pero *Y la nave va* tiene el mundo de la ópera, tiene algo de película culta. *Ginger y Fred* no tuvo, por lo demás, mucho éxito. *Entrevista* se vio tarde, y lo que pasa con *La voz de luna* es muy significativo... en Italia tampoco funcionó... yo recuerdo que la vi en Cannes, y no gustó, y yo hablé con las personas... y en cambio vi *Entrevista*, siempre en Cannes, y provocó mucha emoción, la gente aplaudió y gustó muchísimo.

Yo soy mucho más de *La dolce vita* que de *Ocho y medio*. *La dolce vita* tiene algo que encierra toda una sociedad, todo un momento histórico.

A partir del 67 en España se busca el cine *d'essai*. El cine *d'essai* permite proyectar las películas en versión original, en salas determinadas, y esto se convierte en algo extraño, porque se proyectan películas, los grandes clásicos, que habían sido prohibidos, pero también películas sin interés alguno. Por ejemplo, gran éxito en este circuito en los años 70 lo tuvo una película que se titulaba *Elga*; y *Elga* no es más que una película científica sobre de un parto, una mujer que da a luz. Una película sin significado Y quizás es por esto que de algunas películas de Fellini había pocas copias, y han salido en la salas *d'art et d'essai* primero en Madrid y después en Barcelona o viceversa, porque tenían que esperar. En aquella época todo no era obligatoriamente simultáneo.

Jordi Grau es muy importante por el hecho de que lleva a Fellini a España, a Barcelona. Él y Luis Guarner, crítico cinematográfico de la *Vanguardia* y director del Festival de Cine de Barcelona, llegaron a un acuerdo para hacer que Fellini viniera aquí con la excusa de un cabaret “El molino”, y hay un libro de Jordi Grau *Fellini desde Barcelona*.

Es importante que *Satyricon*, *Roma* y *Amarcord* hayan coincidido con la muerte de Franco. *Amarcord* puede parecer iconoclasta, en ella se ve representado un fascismo fantasmal, un fantasma amable que puede ser cruel; el fascismo de *Amarcord* puede relacionarse con el fascismo que estaba terminando aquí. Recuerdo que *Roma* la vi en Andorra, estaba en un colegio de curas (en Andorra, en aquellos años, había películas prohibidas), y fui a ver *Roma* de Fellini con los curas, y éstos no sabían que salía el desfile de los curas. Y recuerdo que los escandalizó, así como las putas. Son cosas que aquí han relacionado a Fellini con una cierta libertad. Además de él llega Pasolini con su trilogía, y Pasolini hace otra celebración de la libertad sexual desde otra perspectiva. Hoy Fellini no gusta mucho a los jóvenes, le encuentran excesivo, no le conocen bien, Fellini no es una referencia, mientras que Rossellini... saben que para comprender un cine moderno deben pasar por Rossellini y que no hay necesidad de pasar por Fellini, a pesar de que en la retrospectiva sobre Rossellini tampoco había tanta gente.

El problema es que sobre Fellini hay muy pocos libros buenos de interpretación, a nivel internacional, mientras que hay muchos libros biográficos. Tampoco en Italia hay libros de interpretación de Fellini. Hay libros más ensayísticos, hay más tendencia a lo biográfico.

**Carlos Colón Perales**, (Sevilla, 1952) es profesor de la Universidad de Sevilla, Facultad de Ciencias de la Comunicación, y gran conocedor de la historia del cine. Conoció a Fellini a través de Nino Rota, de quien era un gran admirador y sobre quien también ha escrito *Rota-Fellini: (la música en las películas de Federico Fellini)*, diversas son sus obras dedicadas a la música en el cine. Fue asistente voluntario en la película de Fellini *La ciudad de las mujeres*, experiencia de la cual sacó también un libro, *Fellini o lo fingido verdadero*.



## ***Entrevista a Carlos Colón Perales***

**Sevilla, 8 de febrero de 2008**

**S.** ¿Como logró ponerse en contacto con Fellini? ¿Fellini ya era conocido?

**C.** ¡Era un ídolo!

**S.** ¿Un ídolo?

**C.** Un ídolo porque el cine italiano de los 60 y 70 era el cine de autor y era popular.

**S.** Sí, pero ¿no había mucha censura?

**C.** Sí, claro, pero eso reafirmaba la leyenda de Fellini. En España sus películas *La dolce vita*, *Toby Dammit*, *Roma*, *Amarcord*, *Giulietta de los espíritus* estaban prohibidas y no se pudieron ver hasta la muerte de Franco. Pero eso reafirmaba la leyenda de Fellini.

**S.** ¿Pero dónde se veían aquí las películas? ¿En los cine-clubs? ¿En el Instituto Italiano de Cultura?

**C.** Hubo un ciclo de películas muy restringido, una vez, en el Festival de Cine de Cádiz, y se vieron algunas películas. Pero Fellini formaba parte de la leyenda de los cinéfilos: viajar a París, a Roma, a Londres, a Perpiñán para ver películas prohibidas, y yo las veía todas en el extranjero. Alimentaba aún más el apetito. También *Satyricon* fue prohibido.

**S.** ¿Usted como entró en contacto con Fellini?

**C.** A través de Nino Rota, una vez terminados los estudios, vi *Amarcord* en Londres y fue un fuerte impacto para mí, lo mismo que me había pasado de pequeño con *La strada*, sobretudo a través de la música, con la banda sonora por la calle, etc., *Amarcord* me impresionó sobre todo por un nuevo tema que me interesaba: la compasión, la solidaridad humana. Luego Fellini me contó, y además lo escribió en el gran prólogo de la estupenda edición italiana de los guiones, una cosa que me hizo comprender muy bien qué había pasado en *Amarcord*. Cuando miraba de noche los trozos de lo que había rodado con los amigos, éstos se emocionaban viéndolos, y Fellini se enfadaba, diciendo que era el fascismo, que se trataba de la provincia, y no comprendía de qué se emocionaban; siempre estaba vencido por la compasión... Siempre. La música de *Amarcord* me entusiasmó. Estamos en 1974, había ocurrido el boom de Rota con *Padrino 1*, de 1972, y *Padrino 2*, de 1974. En definitiva, me interesó mucho Nino Rota como músico de cine. Me encantaba. Le escribí al Conservatorio de Bari, y estando de vacaciones en Roma, le pregunté si podía ir a verlo a la ciudad donde enseñaba. Estoy hablando del año 1975, y no recibí respuesta. Claro, ¿como

puede Nino Rota responder a un estudiante español? Cuando llegué a Roma, telefoneé a casa, la típica llamada hecha para tranquilizar a la familia, y me dijeron que había llamado Nino Rota y que había dejado dicho que estaba en Roma, donde se le podía localizar por teléfono. Lo llamé y fijamos una cita para un domingo en un restaurante; él llegó con un amigo muy simpático que hacía de todo, secretario, fontanero, un hombre para todo, y era muy muy bajito. Nos invitó a comer, y Nino Rota era un santo laico. Pero verdaderamente era un santo, acababa de conocernos, a mí y a mi amigo, nos dijo que padecía del corazón, que tenía que dormir la siesta y que fuéramos a su casa. En la calle se paró en un bar para rellenar unas botellas de café porque en su casa no tenía cocina ni nada. Nos abrió una botella de café frío y se fue a dormir diciéndonos que hiciéramos aquello que nos viniera en gana. Añadió, dándonos las llaves de la casa, que éramos libres de salir y entrar mientras él dormía. Sí que era un personaje excepcional, bueno, dulce, vivía completamente fuera del mundo, fuera de la realidad, en el mejor sentido de la expresión. Vivía en un ático maravilloso; en casa tenía un enorme piano y un sofá, sobre el que tuve la suerte de ver a Fellini trabajando con el gran músico. Los he visto trabajar y estaban haciendo la música del *Casanova* que Fellini estaba rodando. El *Casanova* se rodó con música ya compuesta para la escena coreográfica que se reproducía a través de altavoces. Y grababan la música al mismo tiempo que componían otros fragmentos de música. Todo al mismo tiempo. Una vez vi a Fellini trabajar en su despacho con mucha sorpresa y miedo por mi parte, fui a la *Internacional Recording* con Federico Savina, el hermano de Carlo Savina, el técnico, creo que se llamaba Federico Savina, y vi la grabación del fragmento del órgano musical de Württemberg, el coro, tan alemán, tan marcial, y al mismo tiempo estaban rodando. Tuve la suerte de ver el final, el sueño que tuvo Casanova de Venecia...

**S.** Y así Rota le presentó a Fellini y...

**C.** Todo alrededor de Fellini era muy felliniano. Al día siguiente volvimos a donde estaba Rota. Yo le dije a Rota que quería hacerle una entrevista muy larga, no tuve ningún problema, Rota no se encontraba en Bari, sino en Roma porque estaban rodando el *Casanova*, precisamente era el momento en el cual estaban terminando de rodarlo. Y me dijo: “Fellini está rodando en Cinecittà de noche”, rodaba de noche el final en la gran piscina de Cinecittà. Le llamó y, bueno, pensar que éramos dos jóvenes españoles,... le llamó y le dijo: “¡Federico!... y luego a nosotros: “Fellini viene esta tarde aquí. Mañana vendrá a trabajar aquí. Ven, que te lo presentaré!” y ... efectivamente fuimos, pero nos daba vergüenza, no subimos, y nos quedamos en la calle. Vimos a Fellini que pasaba y que salía de trabajar de Cinecittà, era irreconocible con el abrigo,

la bufanda, el sombrero. No subimos, nos daba vergüenza. Entonces, cuando vimos que salía, subimos, y Rota nos dijo: “Federico acaba de irse” – “Sí. Lo hemos visto irse, pero no quisimos...” entonces lo volvió a llamar para decirle que estábamos en la calle y que nos daba vergüenza... entonces “esta noche vais a Cinecittà, estáis acreditados para ir a Cinecittà”. Y todavía había tranvía para ir a Cinecittà, y fue maravilloso, como una película de Fellini: Cinecittà de noche, estábamos acreditados, la calle de Cinecittà enorme, y al final del todo, Venecia, el decorado de Venecia que estaba allí. Y para que todo fuese más felliniano, una silla en la que ponía “Sutherland”. Fellini estaba rodando su *Casanova*, y en el estudio estaba la reconstrucción de Venecia. En una pausa del trabajo nos presentamos, y Fellini fue muy amable, a todos los que llegaban de parte de Rota les daba una buena acogida. Hablamos con él dos o tres veces.

Una noche vino Rota con nosotros a ver el rodaje, y pasaron dos cosas divertidas: Rota no estaba acreditado y no lo dejaban pasar más allá de la barrera de Cinecittà, “Pero yo soy Nino Rota, hago la música para el señor Fellini,... lo siento pero aquí no está su nombre”. Fellini se enfadó muchísimo porque tuvieron que llamarle al despacho para prevenirlo, y Fellini lo recibió así, siempre lo recordaré: “Nino, pero Nino ¿por qué vienes aquí si tú no sabes nunca si estamos haciendo *I vitelloni* o *La dolce vita* o cualquier cosa que estemos haciendo?”... Asistimos aproximadamente a una semana de rodaje, creo recordar que se rodaba desde las 10 o las 9 de la noche hasta la 1 ó las 2 de la mañana. Y estaban al final. Al final, justamente al final.

**S.** Sobre Usted esta película tuvo un fuerte impacto, ¿por qué?

**C.** *Casanova* junto a *Ocho y medio* me han gustado de manera particular.

**S.** Pero ¿por qué le gusta así tanto *Casanova*?

**C.** Porque, para mí, los méritos mayores de Fellini son dos: y lo digo por intuición, nunca he hablado de esto con él. También a Kezich le interesa mucho Fellini y lo comprende, por qué a Kezich le gusta mucho Ford, pero yo siempre he visto sobre la mesa de trabajo de Kezich una fotografía dedicada de John Ford, no sé si sigue teniéndola. Yo soy también muy fordiano.

**S.** A mí también me gusta mucho.

**C.** Y a Fellini le gustaba Ford, y hay una frase de Fellini sobre Ford magnífica: que alude a la simplicidad anti-intelectual de John Ford. Para mí ésta es la clave de Fellini. Fellini no es muy intelectual, en absoluto. Antonioni sí. Fellini es un artista, no un intelectual. Entonces, para mí, lo más grande que tiene Fellini es la capacidad de transformar un concepto complejo, una idea compleja, intuición, discurso, en imágenes. Y *Casanova* es un discurso, como *Satyricon*, sobre la muerte, de la cual no se habla nunca explícitamente. Fellini tuvo problemas con *Casanova*. Fellini odiaba el

guión, odiaba el argumento, el desarrollo dramático. En *La dolce vita* lo probaba por primera vez, le salió una película que no tenía continuidad, son episodios cortados. A él le habría gustado hacer una película sin argumento. Nunca ha podido. Hubo un momento en el que pensó rodar el *Satyricon* en latín y proyectarlo sin subtítulos porque quería que la gente lo viera solamente. Cuando se estrenó *Satyricon* y se empezó a hablar de la película, dijo frases estupendas: “¿por qué se esfuerzan a comprender mi película si deben solamente verla?”... Y de *La dolce vita* dijo que le habría gustado hacer una película que se pudiera ver toda de una vez, (como un todo único sin interrupciones) como un fresco. Sin embargo el cine tiene unas connotaciones que le molestaban mucho. 1) Tienes que contar una historia, y Fellini siempre ha trabajado en el ramo del cine comercial; 2) el fresco se puede ver en un golpe de vista, que era lo que quería, pero una película necesariamente es consecucional y se desarrolla a lo largo del tiempo. Creo que esto le hizo volcar la imagen, el concepto, la intuición, para hacer películas que progresaban por profundidad visual. Como una nota que resuena cada vez más fuerte. Y *Casanova* es esto desde el principio, con la máscara hundida por el agua y enseguida después del mar de plástico y el encuentro con la madre que es el momento más mortífero de la obra de Dresden, al final, cuando hay una muñeca que es un muerto. La potencia de *Casanova* me maravilla; sobre todo la capacidad de hacer un discurso intelectualmente complejo, expresado sólo a través de la imagen. El dialogo en Fellini es totalmente irrelevante, siempre. Si lees los guiones de Fellini, los diálogos, son irrelevantes, todo lleva a la imagen. Por esto nunca he compartido la comparación que hacían en los 50 Bergman-Fellini-Kurosawa, el gran trío. No tienen nada que ver entre ellos. Bergman lo adoraba, pero no tenía nada que ver. Son a polos opuestos.

**S.** Hábleme de la *La ciudad de las mujeres*. Querría saber si Usted hizo el doblaje.

**C.** No, no, no, yo la vi solamente, mientras la rodaba.<sup>1</sup> La figura de asistente voluntario significaba el permiso para estar allí presente y ocasionalmente daba una mano, pero

---

<sup>1</sup> Basándose sobre todo en la experiencia que había tenido en el plató de *La ciudad de las mujeres* y, aunque fuera por poco tiempo, en el de *Casanova*, Carlos Colón Perales escribió un libro interesante “Fellini o lo fingido verdadero”[ Colón Perales, Carlos, *Fellini o lo fingido verdadero*, Sevilla, Ediciones Alfar, 1989]. Se trata, en realidad, de su tesis doctoral, así que adopta un lenguaje casi científico; él mismo, en un artículo de la época, dice del libro: “en lo temático me ha interesado destacar los siete o ocho temas obsesivos que se repiten en todos los filmes de Fellini [...] Llega un momento en 1967 en el que Fellini prescinde del argumento y estos temas obsesivos los expresa únicamente a través de la imagen [...] la construcción de la imagen felliniana como alteridad absoluta, como artificio total y como mundo radicalmente reinventado en el que lo fingido - por el hecho de serlo - es lo único verdadero”[ Romero Justo, “Un tímido desvergonzado”, *El País*, 10.5.1989].<sup>1</sup> El libro se divide en dos partes, la primera que es más narrativa y fluida, y la segunda que está dedicada sobre todo a la técnica de dirección de Fellini, descrita de manera muy minuciosa, casi como si fuera un miniaturista. También Perales

para tonterías. Por ejemplo, movíamos el decorado del gran tobogán... estábamos allí, estaba también Raffaele Monti, que ha escrito un libro, para mí estupendo, sobre el rodaje de *La ciudad de las mujeres*, que es *Bottega a Fellini*. Un libro importantísimo para mí.

**S.** Diga, ¿y de Marcello Mastroianni recuerda algo?

**C.** Simpatiquísimo, como en las películas, tenían un juego de complicidad. Eran como dos niños, era muy amable, no era presumido, y era muy divertido ver el juego de complicidad entre Fellini y él. Fellini le llamaba Snaporaz, pero lo hacía justamente allí, en el set. Lo llamaba: “Snaporaz, ¡ven aquí!” Un día en el set vi algo maravilloso que, sin embargo, no estaba montado: cuando sube sobre el ring para enfrentarse a la mujer, hay un momento en el que la grúa esta sobre él, a mitad de la escala se dirige a la cámara y dice: “Federico, esta película no tiene sentido, ¡para qué seguir, para qué seguir!”. Un punto maravilloso, que no está montado. Yo creo que esta idea terminal es la que desarrolla en el final de *Y la nave va*, que me gusta mucho, cuando pone las cámaras una frente a la otra; es un momento brillante de la película. Yo estuve con él en el estreno de esta película en Venecia, y fue impresionante, una ovación.

**S.** Ah sí, extraño. *Y la nave va* no tuvo mucho éxito en Italia.

**C.** En Venecia lo tuvo, y muchísimo, para mí es el último gran Fellini, el último Fellini grande. *La voz de la luna*, no.

**S.** ¿Y *Ginger y Fred*? ¿Y *Entrevista*?

**C.** Sí, son bonitas, pero la última comparable con el *Casanova* y *Satyricon* es *Y la nave va*. Allí hay un momento brillante en el que la cámara se aleja, la nave está hundiendo y se ve el *plató*, los pintores que mueven la manta, la cámara da la vuelta, y filma la cámara con la cual está rodando Fellini, y se dirige hacia esta cámara. Creo que ésta es ya la idea de ruptura total, creo..., como la de cuando Mastroianni se dirige a la cámara en *La ciudad de las mujeres*, a decirle que... y lo dice el personaje que hace el alter-ego de Fellini, Freddy, el actor inglés. Hay un momento en el final, en el que Freddy se dirige a la cámara y dice: “Bueno, como veis, el viaje no tiene ningún sentido” lo hace explícito... a mí me gusta mucho *Y la nave va*, pero mucho mucho.

**S.** A mí no mucho, a mí me gustan *I Vitelloni/Los inútiles*, *La dolce vita*, *Amarcord*...

---

trata de explicar el término “feliniano”: “No se puede olvidar la crueldad de la mirada felliniana, uno de los elementos característicos de su cine, hasta el punto de formar parte de lo comúnmente adjetivado como ‘feliniano’. Es la estilización mortificadora a la que somete a sus criaturas, la habilidad de cirujano en su grotesca (y, también, entrañable) desnudez espiritual. Los retratos fellinianos se caracterizan por su dulce y divertida ferocidad”[ Colón Perales, Carlos, *Fellini o lo fingido verdadero*, Sevilla, Ediciones Alfaro, 1989, p.81].

**G.** Bueno, *I vitelloni/Los inútiles* me gustan cada vez más, pero ahí hay un Fellini que luego no se desarrolla, es un Fellini muy severo. A mí *Ocho y medio* sigue maravillándome todavía.

**S.** *Ocho y medio* gusta mucho a todos, pero creo que porque quizás es más internacional... no sé... Fellini, para mí, no es comprendido a menudo porque utiliza mucho los dialectos, y creo, naturalmente, que puede ser bien comprendido en Italia y poco en el extranjero ¿Cómo pueden comprender en el extranjero? Se pierde muchísimo, yo me río mucho simplemente oyendo las características dialectales de los personajes, cómo usan el idioma, cómo usan el acento extranjero... es raro que un director pueda salir de Italia con las características italianas porque un De Sica, por ejemplo, no tuvo el éxito de Fellini... A Visconti, sí, puedo comprenderlo.

**C.** Bueno, pero De Sica era conocido fuera de Italia, con menos consideración crítica, eso sí, después de *Ladrón de bicicletas*...

Bueno, pero recomencemos. Vuelvo a Sevilla y sigo en contacto con Rota habitualmente. Pido una beca, me la conceden, pero Rota muere desgraciadamente seis meses antes de que vaya a Roma. Rota murió en la primavera del 79. Fui a Roma y me volví a presentar a Fellini, que se acordaba de mi amistad con Rota; y entonces me permitió asistir al rodaje de la película *La ciudad de las mujeres* en Cinecittà. Con Rota tuve un encuentro muy agradable, mucho, cuando fui otra vez a Roma y Rota estaba vivo. Comimos con Eduardo de Filippo y Pupella Maggio en un teatro, no recuerdo qué teatro era, el teatro Nazionale, que tiene un restaurante encima del escenario. Estaban representando una obra con Pupella Maggio. Como Rota sabía que me interesaba mucho *Amarcord*, cenamos con Pupella Maggio y le pregunté muchas cosas sobre la construcción del personaje de la madre en *Amarcord*, y fue muy bonito. A partir de allí estuve casi un año entero alrededor de *La ciudad de las mujeres*. Hicimos una vida muy agradable, Fellini vino también a comer a casa, y todas las veces que íbamos a Roma, comíamos juntos. A su casa fui una sola vez, nos invitó a cenar.

**S.** ¿Y de Giulietta Masina que recuerdo tiene?

**C.** Bueno, a ella la tuvimos en Sevilla en el seminario sobre Fellini.

**S.** A ella le gustaba mucho España, porque Fellini no era muy amigo de los viajes, así que no vino mucho por aquí, vino sólo tres veces, así me ha dicho Grau, a San Sebastián, a Barcelona y a Madrid. Y Giulietta fue, además de a Sevilla, también a Valencia. ¿Qué recuerdo tiene de Giulietta Masina?

**C.** Tenían una enorme complicidad. A veces venía a verlo durante el rodaje de *La ciudad de las mujeres*, y era muy gracioso verlos pasear en el precioso otoño romano, en octubre y noviembre.

**S.** ¿Iban del brazo?

**C.** Sí, sí, sí, él la tomaba por la espalda... pero si él estaba tonteando con una de las *starlette* que estaban allí alrededor de Fellini, que era un alrededor divertidísimo... había un tipo enorme, grande y alto que había sido boxeador, y le decía en romano: “A Federi’, Maestro, que está llegando la señora Masina”, y entonces recibía a la señora Masina, era todo para ella. Era una relación muy graciosa... la que yo vi, naturalmente. En su casa era perfecto, cocinaba ella...

**S.** ¿Y de España han hablado Vds. alguna vez?

**C.** Le gustaba mucho Quevedo. Tenía en su casa las obras completas de Quevedo; una de las veces que fui a su casa, le pedí permiso para utilizar y ver su biblioteca, y tenía las obras completas de Quevedo en la mejor edición española, y hablamos de Quevedo... Claro y lógico, Quevedo es barroco, Fellini es barroco en todo, y tiene un estilo a veces casi surrealista. Lo que más le gustaba de la cultura española era la pintura. De los siglos XVI-XVII quien le gustaba era Francisco de Quevedo, que además lo tenía en español. Las obras completas en español.

**S.** Pero él no sabía hablar español... ¿han hablado Vds. alguna vez en español?

**C.** No, hablábamos en italiano. Con Rota en francés, porque lo hablaba perfectamente. Cuando conocí a Rota, todavía no hablaba bien el italiano y hablábamos en francés.

**S.** ¿Me puede repetir lo que le dijo Fellini de Carmen Sevilla?

**C.** La única cosa que Fellini preguntó respecto al cine español fue algo de Berlanga, de Buñuel, que le gustaba mucho; y de las tetas de Carmen de Sevilla, me preguntó si estaban todavía tan imponentes. Y yo le contesté que sí, que seguía siendo una mujer espléndida.

**S.** ¿Y sabe algo de relaciones con personalidades españolas, con Azcona, por ejemplo?

**C.** No, no me dijo nunca nada. Del cine internacional no hablamos prácticamente nunca, vi una visita de Coppola a Fellini, durante el rodaje, y fue muy divertido. Era como si viniera a visitarle el Papa, se arrodilló como si fuera un milagro.

**S.** ¿Y a Usted Fellini nunca le pidió consejo?

**C.** No, no le gustaba hablar de sus películas; una relación con Fellini iba bien cuando se hablaba de cualquier cosa que no fuera el cine. De la vida, de los recuerdos, de España, de mujeres.

**S.** ¿Y tampoco han hablado nunca de la situación política en España? ¿De Franco, de la dictadura, de la censura? ¿No preguntaba nunca cómo estuvieron censuradas sus películas, no estaba preocupado?

**C.** No, para él era perfectamente igual. Además, cuando hablo con él es el 79, y ya estamos en democracia. Si hay una cosa que pueda interesarte y de la cual hablé con él

era su estrés por no poder hacer películas. Cuando no rodaba, era una bestia, y una de las veces en las cuales lo visité en Roma, no le salían proyectos, tenía dos o tres proyectos y no lograba ninguno.

**S.** ¿Y en las cartas no le escribía esto?

**C.** No, nada, son cartas de tres líneas.

**S.** Hablamos de la situación general. Del cine italiano ¿qué se veía durante la dictadura? ¿Por qué para ver a Fellini se iba fuera, al extranjero?

**C.** Las películas a partir de *La dolce vita* en adelante tenían grandes dificultades, y muchas se vieron después de la muerte de Franco. Pero se veía mucho cine italiano. Estaba el neorrealismo, que superaba la frontera, pero yo soy uno de los que piensa que el neorrealismo puro muere en los años 49-50, como muy tarde en el 51. *Roma ciudad abierta* estuvo prohibida, *Paisà* igualmente. Aquí gustó mucho la comedia a la italiana, muchísimo, tuvo un enorme éxito, enorme. Gustó mucho De Sica, y a Visconti lo adoraban.

**S.** Querría saber una cosa: Fellini en Italia estaba considerado el maestro, ¿en España también?

**C.** Sí.

**S.** Yo creía que en España gustaban más Visconti o Rossellini.

**C.** En los 80 sí, en los 50, 60 y 70 tenían la misma consideración, y también Pasolini, muchas de sus películas fueron prohibidas. Tenían una consideración paralela y además apreciaban a directores de quienes ahora se habla muy poco. Bellocchio era bastante apreciado, Bertolucci, que a mí personalmente no me interesa para nada, era muy apreciado. Digamos que por la generación de los 40 eran adorados por los cinéfilos Rossellini y, por todos, Visconti y De Sica. De la generación de los 50, Antonioni y Fellini de igual manera, y para mí son los directores más importantes de los 50. Hay también directores menores que fueron muy populares en España: Pietro Germi, Lattuada, De Santis, a lo mejor no se conocía el nombre, pero las películas sí. De Lattuada se conocían más las películas. Germi, en cambio, gustó mucho. *La ciociara* de De Sica fue prohibida.

**S.** ¿Y para Usted hoy Fellini está apreciado o no?

**C.** Creo que el peor momento que ha pasado Fellini han sido los 90.

**S.** ¿Por qué en la Filmoteca Española hubo una retrospectiva sobre Fellini y había cola para verlo?.

**C.** Ahora lo estamos recuperando, en los últimos diez años se le está recuperando porque creo que se está entendiendo correctamente la herencia de Fellini. El cine de los últimos diez o veinte años retoma bien la transmisión de Fellini. En Italia, en los



años 80, había una cierta tendencia antifelliniana. Y aquí, en el 81, cuando se estrenó, *La dolce vita* fue una desilusión porque había cortado la leyenda del escándalo de *La dolce vita*. El escándalo en el 81 no existía ya.

**S.** ¿Para Usted qué es lo que gusta más de Fellini en España?

**C.** Fellini tiene mucho contacto con un género en España que es el sainete, el sainete costumbrista, por eso el Fellini que tuvo más éxito es el de *Cabiria*, de *La strada*, el de *Amarcord*. Donde estaba el costumbrismo, porque aquí estamos muy cerca de esa sensibilidad de tipo, de caracteres, de personas tomadas de la calle, de caricaturas.

**S.** ¿Cómo cree que ven a Fellini los españoles?

**C.** Es que la percepción cambia según los momentos de los que estamos hablando. No hay una única percepción española de Fellini; hay una en los años 50, 60 y 70, después otra en los años 80 y 90, y últimamente otra más: tras haber valorado poco a Fellini, de nuevo se aprecia su obra. Así que tendremos que tratar el tema de cómo se considera a Fellini en España según el momento del que estemos hablando.

**S.** ¿Cuál ha sido, según Usted, la influencia de Fellini sobre el cine español?

**C.** En los 50. Sobre todo en los 50, Bardem, Berlanga con *Plácido*. *Plácido* lo habría podido filmar tranquilamente el primer Fellini. Bardem con *Calle Mayor*.

**S.** ¿Y Grau?

**C.** Creo que no. El problema es que Fellini es absolutamente inimitable. Cuando alguien trata de hacer un Fellini, resulta un fracaso.

**S.** ¿Hoy no hay nadie que haya podido sacar algo de Fellini en España?

**C.** No. A nivel internacional Allen, pero es curioso, porque cuando Allen intenta imitar a Fellini en *Stardust Memories*, que es *Ocho y medio*, fracasa. Como también cuando intenta hacer de Bergman. Sin embargo, hizo una de las películas más fellinianas que yo haya visto jamás, *La rosa púrpura de El Cairo*. Allí está la esencia de Fellini. La esencia de Fellini no son las gordas, las tetonas, los enanos, el barroco felliniano, no. Uno de los peores momentos de mala imitación de Fellini en el cine internacional, que yo recuerde, es un sueño que hay en *Johnny cogió su fusil* de Dalton Trumbo. Míralo. Hay un sueño representado a la manera de Fellini, con un circo, con una mujer gorda, es patético. De la censura viene el título que pusieron en España a *Il bidone*, que es muy divertido: *Almas sin conciencia*, un título moralizante que, además, introdujo un problema metafísico tremendo, porque qué cosa es una alma sin conciencia; era una operación típica de la censura para moralizar en un cierto sentido la película.

**S.** ¿Y del seminario de Sevilla qué recuerda?

C. Vino muchísima gente, vino Tullio Kezich, Tonino Guerra, vino Norma Giaccherio, la script, Danilo Donati envió los dibujos para la decoración. Luego vinieron muchos profesores, del entorno cercano. Y naturalmente Giulietta.<sup>2</sup>

S. ¿Qué más cosas puede decirme de Fellini?

C. De Fellini aún me impresiona la manera de trabajar: el suyo era un sentido artesanal del cine, el sentido artesanal, manual, puramente manual del cine. Para mí la cosa más importante de la herencia de Fellini es la transformación de una idea, concepto, todo, en imágenes, o sea, el cine puro. Y que el color lo dice todo. Él rueda el *Satyricon*, tú ya conoces la enfermedad que tuvo, el síndrome que tuvo; pero no conozco ningún otro caso de director de cine en el que un hecho personal haya tenido tanta repercusión sobre su obra. Divide a Fellini en dos, pasan cosas... él era muy supersticioso y le pasan cosas realmente singulares. Lo que le pasa con *El viaje de Mastorna*; estaba a punto de rodar *El viaje de Mastorna*, es lo que había contado en *Ocho y medio*,... literalmente, literalmente... el decorado... etc... y no lo rueda.

S. ¿Pero con Usted habló alguna vez de sus preocupaciones?

C. Hablaba mucho de un concepto que después retomó Kezich, y que a mí también me interesaba tanto que volví sobre esto otra vez, que es la dignidad del hacer: hablaba muchísimo de esto. El Fellini que conocía era muy latino, muy latino en el significado de la antigua Roma. No era ateo, tenía una perspectiva del más allá neurótica, triste, muy melancólica, muy de Marco Aurelio; por él, si hubiera vida futura, ésta iría vagando por un espacio melancólico. El único sentido, significado que encontraba en la vida, era el hacer concreto y lo definía con esta expresión bellísima, la dignidad del hacer. A esto se dedicaba, y esto lo retoma muy bien, lo visualiza como hacía siempre, en el final de *Entrevista*, cuando dice: “los productores me dicen por qué mis películas terminan con un final tan pesimista” “Bueno, probemos” - dice - y después hay una luz sobre el fuego y es una mentira. La dignidad del hacer en el sentido artesanal, le

---

<sup>2</sup> En un artículo del *País*, se lee: “Toda la obra de Federico Fellini, uno de los gigantes del siglo XX, podrá ser vista en Sevilla a la sombra de la Giralda”. En la muestra, hace saber el periódico, además de las películas, también estarán “los dibujos que forman parte de la portentosa imaginación del creador de *8½* y del *Satyricon*” [ “Todo Fellini en Sevilla”, *El País*, 18.10.1985]. En otro artículo de *El País* se sigue haciendo referencia al Seminario de Sevilla diciendo que se trataba de “un enorme homenaje en el que participan todos sus variopintos personajes, aquellos que lo han convertido en un renacentista del cine, en un genio de su tiempo. [“El realismo de Fellini”, *El País*, 6.11.1985].

En el libro aparecido con ocasión del seminario internacional, donde se compendian todas las intervenciones habidas y las películas vistas, se lee que la obra cinematográfica de Fellini había sido proyectada en versión original sin subtítulos (a excepción de *La strada*, de la que se tenía una copia subtitulada en España), y se había celebrado también un homenaje a Nino Rota [*Federico Fellini : Seminario Internacional*, Sevilla 18 octubre-8 noviembre 1985, Fundación Luis Cernuda, 1985].

encantaba: luego adoraba hablar con los técnicos, resolver los problemas del decorado, la carpintería del cine, esto le encantaba. La dignidad del hacer era una idea sobre la cual volvía siempre, cada vez.

**S.** ¿Cómo se portaba con las personas que trabajaban para él?

**C.** Muy distante. Yo estaba junto a otro chico que acababa de salir del Centro Experimental de Cinematografía, y era segundo ayudante de la dirección, y él pensaba que había aprendido todo sobre el cine, y a veces me acompañaba de noche con el coche hacia Trastevere y me decía que no estaba aprendiendo nada y que estaba desesperado. No aprendía nada porque trabajaba de una manera... primero no decía a nadie lo que estaba haciendo, y después lo hacía todo. Esto es otro grande tema felliniano. Su desesperación: porque el cine no era como la pintura, la literatura, la música. La desesperación del escritor que lo hace todo. Él habría querido hacer el decorado, habría querido ser intérprete, habría querido componer la música; primero disponía todo el decorado personalmente, que, como sabes, lo había previamente dibujado y entregado el dibujo al escenógrafo; así como daba al maquillador todas las caras dibujadas como las quería. Luego se ponía junto a Giuseppe Rotunno... encantador... ¿vive todavía? Fellini dirigía la fotografía con él, se ponía detrás de la cámara con él, le decía exactamente lo que quería. Estaba horas y horas trabajando sobre la luz. Una vez que componía el plano con Rotunno, se iba a trabajar con Mastroianni o con los actores y él recitaba delante de la cámara, diciendo exactamente lo que quería que hicieran, era estresante en este sentido. Mucha gente que estaba cerca de él me dijo que Fellini era muy peligroso, que devoraba, que te vaciaba, y cuando ya no le servías más, te tiraba. Pero no en el significado más malvado; él quería sacar fuera todo lo que necesitaba para su película, y si no le servías más... esto lo refleja muy bien en *Ocho y medio*, recuerda... él siempre ha tenido el valor de representarse tal como era... ¿recuerdas el viejo en *Ocho y medio* al que no da trabajo? Esto fue real cuando cambia de equipo, de *Ocho y medio* a *Giulietta de los espíritus*, y desde allí a *Satyricon* donde quita a mucha gente... Era como un sol, era como el rey sol, tú estabas vivo si estabas a lado de Fellini, si no, estabas muerto; tenía una corte. Hay una canción italiana de aquella época, Kezich la tiene que conocer, muy divertida, que habla de esa corte y dice: “Yo esta noche salí con Fellini, cené con Fellini, comí con Fellini”. Aún en los 80 era un hombre que proporcionaba dinero; unas revistas extranjeras me ofrecieron mucho dinero por hacer fotos, a escondidas, durante el rodaje de *La ciudad de las mujeres*.

**S.** ¿Y Usted no las hizo?

C. No, no... era como un sol y tenía una corte. Maurizio Mei, Liliana Betti, tenía una corte de grandes colaboradores, Nino Rota, Giuseppe Rotunno, Danilo Donati, Franco Ferrara, Otello Martelli, tenía una corte de grandes colaboradores y después tenía una corte de servidores, ayudantes etc., y una corte de críticos, historiadores de cine, Aldo Tassone, Tullio Kezich. Esto lo refleja él en sus películas. Cuando yo estaba allí, había un chico americano que hacía la tesis sobre de él, y a veces Fellini se acercaba a nosotros y nos decía con mucho sentido del humor: “aquí están las personas que han dado un sentido a sus vidas estando cerca del maestro. Siempre recordaréis los momentos en los que habéis estado con el gran Fellini, etc.”. Esto lo reproduce en *Prova d'orchestra/Prueba de orquesta*; ¿recuerdas al músico que había tocado con Toscanini? Hay un pobre músico que una vez tocó con Toscanini, y lo recuerda siempre, y los otros músicos, para burlarse de él, se dan golpecitos y dicen “¡pregúntale por Toscanini!”, y el pobre hombre toca el instrumento y dice: “Yo fui flautista con Toscanini”. Esto existía alrededor de él, “¡Yo fui ayudante de Fellini, yo estuve con Fellini!”. Para los actores tenía un pavoroso archivo de caras, famoso, esto me lo enseñó. Cientos y cientos de fotos.

S. Entonces le dio mucha confianza, le hizo mirar todo...

C. Sí, absolutamente, en este sentido tuvimos una relación muy buena, podía ponerme a parte, podía mirar todo, me llevó a la Nomentana, donde se grababa la música. No nos hablábamos mucho, con Rota sí, pero con él sólo cuando yo tenía que ir a Roma. Pero nos veíamos siempre, y además se encontraba bien con los amigos de Sevilla porque era muy generoso, y comíamos con él, y comer con Fellini en Roma... uff... cuando estaba a la mesa, él era el centro. Toda la mesa dependía de él. Siempre. Pero se encontraba más cómodo cuando menos dependían de él.

Una conversación divertida que recuerdo: Rota que le decía, mientras estábamos comiendo todos juntos, que hasta a que no rodaran una película de western por encargo, no sabrían si era un buen director de cine o no. Y él se enfadaba, y Rota le seguía diciendo “Federico, tú has rodado siempre tus sueños, tus recuerdos, tus... nunca has rodado una película que no tenga nada que ver contigo”. Efectivamente era impensable, Fellini que rodaba una película con un guión ya hecho, nunca, nunca, se rodaba sólo a sí mismo, y lo dice. A finales de los 70 dijo una frase impresionante: “Toda mi vida la he inventado para filmarla, y soy como un animal que vive en Cinecittà, y sale sólo para cazar las cosas y llevárselas a Cinecittà y rodarlas”. Y era así. En el periodo de *La ciudad de las mujeres*, se empezaba a trabajar a las ocho de mañana hasta las seis o siete de la tarde. Después veía los fragmentos proyectados, los revisaba etc., y a las nueve de noche se iba a la Nomentana para grabar en un estudio

la banda sonora, terminaba a la una, las dos de la madrugada, y a las siete de la mañana estaba ya en Cinecittà. Y tenía ya una cierta edad entonces. Era encantador, era cordial, mucho, pero estaba a la defensiva, cuando veía que tenía una razón para ponerse a la defensiva; una persona absolutamente encantadora. Podía enfadarse terriblemente durante el rodaje si no salía exactamente como él quería que fuera, y entonces todos morían de miedo. Me acuerdo de un enfado fortísimo, el más fuerte que vi, durante *La ciudad de las mujeres*: la escena del ring, hay una pasarela con un grupo punk de chicas, que toca música; él quería que una de éstas llevara una cola y ella no quería ponérsela, y además no rodaron bien la escena y tuvieron que repetirla. Bueno, fue tremendo, el miedo que dio, los gritos que lanzó, con todos allí, muertos de miedo. Tenía necesidad de encontrar exactamente y obsesivamente lo que quería. Para la escena en la que Casanova sale en el lago helado en el sueño final y una nube oculta la luna, fueron tres noches de trabajo. Sólo por esto, sólo por una nube que cubriera la luna, Sutherland se encontraba en la roulotte, y un doble, puesto allí, el pobre, con un frío terrible.

Entre Sutherland y Fellini no había ninguna química, ninguna. Sutherland era un enamorado de Fellini, estuvo durante el rodaje de *Giulietta de los espíritus* y hay una película curiosa que no sé si has visto, que se llama *Alex in Wonderland/ Alex en el país de las maravillas*, interpretada por Donald Sutherland que trata de un director americano que adora a Fellini. Y hay un momento en el que el director va a Roma y se ve a Fellini rodando *Giulietta de los espíritus*. Concretamente es el momento maravilloso en el que la monja le pone las alas y las pinta, y la representación de la santa que van a quemar. Esto se encuentra en la película *Alex in Wonderland*, mírala. Y es la primera vez que Sutherland conoce a Fellini. Cuando Fellini lo llama para hacer el *Casanova*, se vuelve loco. Estudia dicción, estudia a *Casanova*, y Fellini le dice que se olvide de todo. La única cosa que le interesa, maravillosa frase, es su mirada de laguna veneciana. Y no había química entre los dos, Sutherland se había rendido, lo adoraba, aguantó torturas terribles, de maquillaje, de rodar más veces la misma escena, pero no había alquimia. Con Mastroianni era como si fueran amigos de colegio, insolentes, divertidos, con mucha complicidad, no tenía nada que ver, nada. Y con Rota era como un padre bonachón, mientras Rota era un niño muy inteligente. Él se repanchingaba en el sofá, empezaba a hablar y Rota empezaba a tocar el piano, mientras hablaba y contaba ideas, y más de una vez Fellini le decía: “esta, esta es la idea para” y a Rota ya se le había olvidado... Es muy bonita la historia sobre *Amarcord*, sobre el tema musical principal del film; Fellini no lo quiso y ¿adónde fue a parar? El tema que compuso Rota por *Amarcord* es lo que toca el ciego con el

acordeón en el *Padrino*. Y a Fellini no le gustó porque era melancólico y *Amarcord* no tenía que ser una película melancólica ni nostálgica. Entonces Rota creará un tema musical muy parecido a las bandas sonoras del cine americano de los años 30, y el otro lo pasa al ciego del *Padrino*. Masticaba muchísimo la música, muchísimo, Carlo Sabina, que está todavía vivo, te puede contar muchísimas cosas de él; Carlo Sabina reemplaza al maestro Ferrara, que es el que dirige la orquesta porque Rota no dirigía. Yo creo que Ferrara dirigió la orquesta hasta a *Giulietta de los espíritus*; él tenía esta curiosa enfermedad, que se desmayaba en público. Ferrara murió y le sustituyó Carlo Sabina, sólo para dirigir. Y su hermano, Federico Sabina, creo que es el técnico del sonido de muchas de las películas de Fellini, así como Ruggero Mastroianni montaba y era hermano de Marcello. Después hubo el intermezzo de Bacalov que es el que hace *La ciudad de las mujeres*. El problema de los músicos posteriores a Rota es que Fellini les hacía reproducir a Rota. Y quien mejor supo reproducir a Rota, según mi opinión, es Piovani. Sin duda. Les pedía a ellos que fueran Rota, y a Rota le pedía que fuera siempre el mismo Rota. Y Rota adoraba a Fellini, y era correspondido por el director, pero la única cosa de la cual Rota se lamentaba era que duplicaba, que hacía siempre lo mismo, que no aceptaba ideas nuevas.

**S.** Además, Fellini tampoco amaba mucho la música.

**C.** La conocía muy bien. No era un gran oidor de música, pero pocos directores han utilizado la música mejor que él, es decir, tenía un instinto perfecto para saber qué música debía ser utilizada en cada obra. Y cuando era necesario, innovaba, como para el *Satyricon*, que tiene una banda sonora revolucionaria, a la manera griega, con música concreta, con fragmentos de música tribal africana en un determinado momento. Y *Casanova* también era muy innovador desde el punto de vista musical. Acerca de lo que me has dicho de la lengua, Fellini me dijo, y supongo que estará publicado, que él no autorizaba ningún estudio que se hiciera sobre sus películas dobladas. Por esta idea que él tenía de crear personajes con la voz de uno y la cara de otro, y los acentos, lo que digo en el libro... por ejemplo los personajes malvados o pesados los hacía hablar siempre con la misma forma, creo en milanes con la “r” muy pronunciada (e imita el habla, *ndr.*). El sonido lo utilizó como nadie, creo que pocos directores lo han utilizado de una manera tan creativa, es único. Lo analógico y el efecto del viento del cual escribo, es la clave de Fellini: el efecto del viento, el pasar del tiempo, muerte y destrucción, también si entra dentro de una habitación y no hay viento... el *Toby Dammit*: Fiumicino a inicio del *Toby Dammit*, al interior del aeropuerto está el viento; final de sueño en la casa colonial de *Ocho y medio*, cuando la cámara se dirige a la hoguera con la canción de Rota, hay un efecto viento; en

*Casanova*. A mí me gustaría retomar esto, la iconología de Fellini, el tiempo recurrente; él decía, y tenía razón, de que había hecho siempre la misma película. Es cierto. Es como si pintara y repintara y repintara y otra vez más sobre la misma, hasta que logra perfeccionar sus ideas.

**S.** ¿En la Universidad los jóvenes conocen a Fellini o no?

**C.** No sé si en Italia pasa lo mismo, pero hoy, a los jóvenes, el cine anterior a los años 90 no les interesa. Les aburre, con Pasolini se ríen, y Fellini tampoco gusta. Pero lo bueno del cine de autor es que Fellini tuvo unos funerales de Estado. Es posible que no vean sus películas, pero todo el mundo sabía quién era. Como Antonioni, precisamente aquellos de los años 50, 60 ó 70, el cine de autor tenía tal prestigio intelectual que fascinaba a aquellos que entonces eran jóvenes. En mis clases dedico mucho tiempo a *Ocho y medio* o a *La noche* y a *Desierto rojo*, y digo: daos cuenta de que estas películas no se proyectaban en circuitos alternativos de *arte y ensayo* o en cine-clubs, ni estaban subvencionadas por el Estado, estas películas se estrenaban en las salas comerciales: se quedan sorprendidos, y parece asombroso que *La noche* u *Ocho y medio* se estrenaran en salas comerciales, pero esto forma parte del fenómeno maravilloso del cine de autor, que muere en los años 80. Creo que la crítica española nunca ha entendido bien al segundo Fellini. Y otra cosa: estando aquí la dictadura, había una oblicuidad muy ideológica: se pedía al cine que fuera comprometido políticamente. Y el cine de Fellini no es para nada comprometido políticamente. Cuando se estrenó *Amarcord*, Franco había muerto, y la caricatura del fascismo fue muy aplaudida. Mucho, pero el *Satyricon* no lo comprendieron.

**S.** ¿Qué película de Fellini gusta más en España?

**C.** Depende de la edad: a la persona que tiene hoy cincuenta años, *Amarcord*; a los más ancianos, *La strada* o *Las noches de Cabiria*. *La dolce vita* los críticos la encontraron envejecida, se estrenó demasiado tarde.

**S.** Sí, pero también, cuando se estrenó en Cannes, la crítica fue adversa, también la de izquierdas.

**C.** La crítica de izquierdas tuvo dos problemas con Fellini en España: primero, la vertiente católica del primer Fellini no gustaba mucho; después, tampoco gustó la vertiente puramente visual del segundo Fellini. Si se le entendía como un esteta, como por ejemplo a Visconti, que era un esteta y trataba temas sociales, entonces sí, iba bien: piensa en el *Gatopardo* que tuvo muchos enfrentamientos en Italia con el Partido Comunista, o en *Senso*, que al fin y al cabo era el análisis de una clase social... pero el Fellini del *Satyricon* creo que no fue bien visto, no fue apreciado en España. Ahora es valorado más Visconti y muchísimo más Bertolucci, desgraciadamente para

mí. Fellini envejeció mucho mejor que Visconti. Aquí se produjo una paradoja. *Muerte en Venecia* fascinó a muchos; pasado el tiempo se ha vuelto feísima. Porque el último Visconti estaba obsesionado con que lo consideraran moderno para ser valorado por los jóvenes y por la crítica, y esto perjudicó su estilo (esto me lo dijo, me parece, Kezich). Fellini no daba importancia a lo que pensaban de él: el penúltimo o último Fellini era igual, a él le daba lo mismo que lo consideraran viejo o de otra manera. Y ciertamente, salvo el *Ludwig*, el último Visconti visto hoy, por ejemplo, el uso del zoom en muchas... es horroroso, terrible. En cambio, el último Fellini, que tiene películas mejores o peores, grandes y medianas, es muy fiel a sí mismo, siempre, siempre sigue con su proyecto hacia adelante. *La voz de la luna* es una pena que sea la última película.

**S.** Tendría que haber terminado con *Entrevista*. Está todo, su vida personal, su vida artística.

**C.** Está aquella bellísima escena de la Ekberg y Mastroianni que se vuelven a ver en la escena de *La dolce vita*. Allí está para mí lo que es Fellini: la pantalla, la Ekberg y Mastroianni que se cogen de la mano, emocionados, ya envejecidos que se vuelven a ver tan jóvenes y guapos, y termina con un plano que no tiene sentido narrativo, pero que lo dice todo: el jardín y los grandes perros que están como estatuas en la noche. Este plano no tiene sentido narrativo, no veo por qué tendría que cerrar con este plano; sin embargo este plano es la clave de la tristeza y no sabe decir la motivación, y esto es lo maravilloso de Fellini. Vuelve a ver esta escena, por favor: están en casa, Mastroianni vestido de Mandrake hace subir la pantalla, se ve la escena de la Fontana di Trevi (Fuente de Trevi), se cogen de la mano emocionados los dos, y cierra con un plano exterior, en el jardín de casa de Anita Ekberg, con dos mastines inmóviles y tranquilos, de noche, creo recordar que con un poco de niebla, y disuelve la escena; la clave está en los perros. Así como en *Roma*, los frescos que se disuelven cuando entra el aire representan el discurso sobre la muerte y el tiempo. Tenía una idea visual portentosa, con la cual la imagen llega al máximo de lo que puede decir. No se puede decir más con una imagen. Y después el color: cuando rodó el *Satyricon* dijo que la muerte era para él el suelo húmedo, la arena, el negro, el marrón oscuro, rojo oscuro, burdeos, atmósfera claustrofóbica. Esto es maravilloso, crea sensaciones que se convierten en ideas a través de imágenes que expresan ideas; la comunicación artística es pura, pura. El jardín de los suicidios del *Satyricon* es impresionante. Es increíble el episodio con Lucía Bosé, fantástico.



Una persona a la que Fellini adoraba era el guionista Brunillo Rondi; fue el primero en defenderlo, fue el primero que dijo que era un genio del cine. Y Fellini se acordó siempre de esto, con mucho cariño y mucho agradecimiento.

Fellini no es un intelectual, sino un artista. Yo profundizaría en la relación Ford-Fellini. El aprecio que Fellini tenía por Ford, creo que ahí está la clave.

El sentido artesanal de Fellini en la realización de las películas, cómo disfrutaba y aprovechaba rodando, y su impotencia por no poder hacerlo todo. A él le habría gustado interpretar las películas, como Chaplin, producirlas, escribirlas, dirigirlas, interpretarlas y hacer la música. Ésta habría sido su idea. Fellini no logró, al final “fellinizaba” a todos. Literalmente “fellinizaba”.

**S.** Tampoco sabía utilizar la cámara.

**C.** Componía el plano y la luz. Él dijo una cosa muy importante: “La técnica no es necesaria porque se puede dominar”. Lo dijo durante el rodaje de *Ocho y medio*, peleándose mucho con el fotógrafo, que creo recordar que era Arturo Martelli: porque le obligaba a superposiciones que para Arturo Martelli no eran posibles, pero él decía que sí, y salieron los planos quemados de *Ocho y medio*, donde el blanco se come la figura; y él dijo: “Bueno, me preguntaron si tenía competencia técnica y contesté que no. Pero da lo mismo, no sé nada de mecánica y conduzco un coche”. Él sabía lo que quería y sabía utilizar a la persona que sabía hacerlo, para que hiciera exactamente lo que él quería. Él componía el plano: lo he visto trabajar durante horas, con la luz en cada ángulo, con la cámara, con los efectos, etc.

Si se oye la música de Rota precedente a cuando empieza a trabajar con Fellini, lo que a Fellini le interesó de Rota estaba ya en Rota. Fue una coincidencia maravillosa. Sin embargo se tiende a creer que Rota estuvo muy influido por Fellini. Y no es así. Es el mundo propio de Rota.

Tengo una entrevista de Rota muy bonita. Lo bonito de esta entrevista es que Rota estaba al piano, yo estaba sentado, y cuando contaba cómo componía una música, la interpretaba, y esto es muy bonito. Cuenta cómo hizo el trozo de Gelsomina, escena tras escena, y en aquel momento estaba componiendo el trozo de la muñeca mecánica de *Casanova*. Y me lo interpreta. Y canta la obra de la mantis religiosa y de la arpía con el *Casanova*... “io l’amore lo sento come nutrimento”, momento fantástico, naturalmente.

Había dos Fellini: el Fellini en defensa y el Fellini rodeado por su corte. Este último Fellini era encantador, muy engañador y divertido. Cuando tenía que venir aquí al congreso, que era importantísimo porque lo hacía una institución pública y vinieron todos, también la Giulietta Masina, me convenció por teléfono que sería igual si no

venía. Era como un encantador de serpientes, te convencía de lo que quería, tenía un tono de voz dulcísimo, un poco femenino, agudo, pero dulcísimo, te convencía de lo que quería, como todos los italianos, utilizaba de manera irresistible los diminutivos. Era un encanto, un encanto. Muy emotivo, lloró cuando nos despedimos y me fui de Roma. Me abrazó, era muy emotivo, muy mediterráneo, muy latino; por eso no estoy de acuerdo en la comparación con Bergman. Ten presente que conocí al Fellini anciano, no al Fellini arrogante de *La dolce vita*, al que le gustaba mucho conducir por Roma. Conocí al Fellini que tenía más de sesenta años. El esplendor absoluto felliniano ya había pasado.

Una cosa muy importante, porque yo no soy muy bergmaniano, me dijo una cosa no contra Bergman, me dijo que no le gustaban las películas desesperadas porque para hacer una película se necesita mucha cantidad de energía. Me decía: “quien hace una película no puede ser totalmente pesimista, porque un pesimista no puede rodar una película”. Luego una lección vital, la más importante que me queda de él a nivel personal, es el concepto de vida como viaje. Esto cambió mi vida. Estamos aquí un momento y basta; él decía que era como si nos hubieran encontrado en un aeropuerto, o después de una catástrofe; después de una catástrofe todos están de acuerdo, los que no se hablaban se hablan, los que no se ayudaban se ayudan, porque tienen la sensación de haber sobrevivido y de estar en un mundo que puede terminar de un momento a otro. Esta es la vida para mí, me decía: “encontrar su momento como alguien en un aeropuerto, y después cada uno se va a un lugar diferente”. Esto sí lo dijo él por escrito, esto es lo que le fascinaba del cine, montaba, desmontaba, se iba, aparecía y desaparecía, el sentido provisorio de la vida. Muy vital, esto le daba mucha energía. Y allí puede estar un punto de contacto con Quevedo y el barroco español; el barroco español –como vengo de historia del arte– del mismo modo que el arte nórdico, trabaja la *vanitas*, el *carpe diem*, disfruta el momento presente, no como una crítica nihilista de la vida que no vale nada cuando termina, sino precisamente porque termina, el momento presente y fugitivo es maravilloso. También si esto se va apagando, según Fellini algo queda siempre, queda esta vitalidad, enorme vitalidad felliniana. Pasolini lo dijo muy bien “el ojo, el mil veces ojo de Fellini”, tenía una capacidad de ver asombrosa. Donde nadie veía nada, él veía algo, y era capaz de filmarlo, incluso si no le gustaba nada hablar de eso. Él decía que no sabía por qué hacía las cosas. Pasolini y Fellini trabajaron juntos en *Las noches de Cabiria*. Pasolini le enseñaba las barriadas, las prostitutas, el dialecto romano... el romanesco. Le gustaba hablar de las personas, de los actores, de los técnicos, le gustaba hablar de cómo había resuelto una escena, del proceso creativo por el cual una idea se convierte

en una forma. Una vez se desesperó conmigo y me dijo: “pero yo lo que quiero saber es cómo la idea de la muerte se convierte en un mar de plástico. Esto, cuando muera, que venga alguien a explicármelo”.

**Román Gubern** (Barcelona, 1934) es crítico cinematográfico y escritor. Doctor en Derecho, es Catedrático en la Facultad de Ciencia y Comunicación de la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB). Ha escrito importantes obras sobre la historia del cine español, así como también sobre la censura que tanto lo ha condicionado, sobre la televisión y sobre la comunicación de masas.

Crítico cinematográfico de *Nuestro cine*, ha colaborado en numerosas revistas, entre las cuales *Cinema Universitario*, *Triunfo*, *Destino*, *La Calle*, *Cahiers du cinéma*. Ha dirigido el cineclub del SEU de Barcelona desde 1955 hasta 1957, y ha trabajado como director y guionista.

Ha sido presidente de la Asociación Española de Historiadores del Cine y forma parte de la Association Française pour la Recherche sur l'Histoire du Cinéma, ha sido profesor de Historia del Cine en la University of Southern California e investigador en el Massachusetts Institute of Technology. Fue director del Instituto Cervantes de Roma en 1994-95.

**Entrevista a Román Gubern**  
**Barcelona, 22 de febrero de 2008**

Estuve varios años en Roma en calidad de Director del Instituto Cervantes y, antes de que Fellini muriera, una fundación que se llamaba la Caixa, que es una caja de ahorros, me preguntó si quería ser el coordinador de una exposición sobre Fellini, que se llamó “El ojo de Fellini”. Él estaba todavía vivo.

Poco después me nombraron Director del Instituto Cervantes de Roma. Así que me fui a Roma, a Cinecittà, para buscar objetos, como por ejemplo el Cristo de *La dolce vita*, que se ve a principio de película, y recuperé muchos trozos, objetos, fotos, vestidos que se guardan... o se guardaban en un gran lugar de Cinecittà donde se encuentran los objetos más raros del mundo, también elefantes... mientras, Fellini murió y circulaba un chiste un poco sádico. Esto cuando murió la mujer de Fellini pocos meses después... entonces circulaba en Roma un chiste que decía así: Fellini moría, iba al cielo y Dios le decía “bueno, aquí podrás hacer todas las mejores películas que quieres porque tienes todos los medios, ¿Quieres un guionista? Tienes aquí a tu disposición a Shakespeare, Lope de Vega, Leopardi, Flaubert, los mejores escritores del mundo para tus guiones. ¿Quieres decorados? Tienes a Miguel Ángel, a escultores... ¿Quieres los mejores vestidos?... y seguía... Fellini a cada cosa decía que no, no, no, no... ¿Actores? Tienes a Lawrence Olivier, a Greta Garbo, Marlene Dietrich, y Fellini siempre no, no, no. Pero bueno, ¿qué pasa? ¿No quieres hacer películas para mí? Le decía Dios. “No, no, —contestaba Fellini... es que yo querría trabajar con Giulietta Masina”. “No te preocupes, que te la traigo”. Ésta fue la explicación de la muerte de Giulietta Masina. No lo he inventado, es un chiste que recuerdo haber escuchado en Roma.

Bueno, entonces, cuando inauguré la exposición sobre Fellini, o estaba a punto de inaugurarla... claro, yo vivía en Roma y hacía ida y vuelta desde Barcelona. Entonces conocí a Marcello Mastroianni en una rueda de prensa, lo invité a Barcelona para que asistiera a la exposición sobre Fellini, y Mastroianni, que era muy histriónico, una persona a quien gustaba interpretar... para él, Fellini era como su padre. Porque en realidad fue lanzado internacionalmente con *La dolce vita*. Antes había hecho otras películas, pero sin éxito, y la fama universal le vino con *La dolce vita*. En fin, para él Fellini era un Dios y me preguntó en qué fecha sería la exposición. Se lo dije, y él “¡Lástima! estaré en París para el rodaje de *Prêt-à-porter* de Robert Altman” y a mí me vino a la cabeza que era raro que un actor tan importante y de fama internacional hubiera trabajado tan poco para el cine americano. Mastroianni me dijo que,

precisamente después de *La dolce vita*, un estudio americano, creo que la Paramount, lo llamó para hacer ensayos y hablar con él de negocios, de posibles proyectos. Entonces se fue a Hollywood y tenía un problema. No hablaba inglés, hablaba un inglés muy rudimentario. Y cuando vio que no le hacían ningún contrato por el problema del idioma, dijo a un magnate de los *estudios*: tengo un proyecto que hacer en Hollywood: “Ah sí, ¿y cuál?” “Un western donde yo haría de sheriff mudo. Y se quedó mudo porque habían matado a su hermano y tuvo un trauma psicológico que lo dejó mudo”; entonces, el sheriff mudo se pone a buscar a quien había matado a su hermano y cuando la película está a punto de finalizar, es decir, cuando logra agarrar al bandido, dice “I arrest you!” y termina la película. Pero no aceptaron el proyecto, aunque habría sido una idea brillante ver a Marcello Mastroianni utilizar sólo las manos para actuar...

Hubo dos grandes herederos del neorrealismo que fueron Fellini y Antonioni, que empiezan más o menos en la misma época. Fellini colaboró con Rossellini, y *Luces del variedad* es una película que tiene todavía un pie en el neorrealismo. También Antonioni procede del neorrealismo.

Pero Fellini rompe definitivamente con esto rodando *La strada*. Aunque en *La strada* hay elementos de cultura popular, personas humildes, Zampanò, Gelsomina, la miseria, la pobreza económica y moral de un país apenas salido de la guerra, la película, sin embargo, da ya un salto definitivo hacia lo que Pasolini, años después, llamará “cine de poesía”; en esto tuvo como compañero a Antonioni, a pesar de que los dos siguieron caminos diferentes. En este momento nace el cine posneorrealista con dos gigantes que son Michelangelo Antonioni y Federico Fellini. Y Fellini hace una de las películas más originales de la historia del cine (diría que se encuentra entre las primeras diez o veinte películas más originales de la historia del cine) *Ocho y medio*. Porque *Ocho y medio* es un ensayo autobiográfico y autorreflexivo, donde se da una ruptura del canon narrativo del cine tradicional. Curiosamente es casi o semicontemporánea de una película paralela que es *Fresas salvajes* de Bergman, una película de narración autorreflexiva sobre la propia vida. Marcan el inicio del cine de la modernidad. Contemporáneamente a la *Nouvelle vague* que está naciendo en Francia, con Godard, con Resnais, con Truffaut..., no obstante, la ruptura y la innovación que introducen Fellini y Bergman son más profundas e influirán en la historia del cine mucho más que las aportaciones francesas. Ésa es mi opinión. Y es cierto, Fellini era un volcán. Me contaba Marcello Mastroianni que era un genio, que su cine era extremadamente elaborado y que era capaz de improvisar durante el rodaje. Veía el plató y decía que se habían equivocado, y montaba otra cosa alternativa, que es algo muy

difícil (en un cine del neorrealismo, de lo cotidiano, es muy fácil). Godard lo hacía mucho, pero no era un cine como el de Fellini, de artificio, donde no se puede cambiar así en media hora, y Fellini lo hacía. Así que Fellini era de verdad un genio porque era capaz de improvisar, en obras extremadamente sofisticadas, y esto es muy difícil. Uno puede improvisar con dos personajes en la calle, con una cámara... pero en algo como *Giulietta de los espíritus*, con una iconografía hipersurrealista (Fellini, que era un gran lector del *Corriere dei piccoli*, crea una forma de surrealismo a la italiana).

Y creo que su última película, tan poco valorada, *La voz de la luna*, que todos consideran como una obra menor, una película muy melancólica, una película de *senectud*, una película crepuscular, dice algo tremendo, tremendo, y ahora nos damos cuenta de que dice algo muy verdadero: “Si todo el mundo se callase, nos entenderíamos mejor”. Y allí toma alas para su carrera Roberto Benigni.

Fellini estaba completamente fascinado por Barcelona, porque era una ciudad muy barroca, Grau lo llevó a un viejo music-hall que se llamaba “El molino” y que ahora ya no existe, que era como *Luces del variedad*, más o menos este mundo un poco sórdido de las variedades. No era un lugar elegante, sino era un tipo de music-hall económico, un poco procaz, y esto a Fellini le fascinaba. Y en la época en la que vino a Barcelona, existía el barrio chino, el barrio de las prostitutas, muy vivo, que se ha degradado con el sida, con la inmigración... Bueno, pero antes era un barrio de prostitutas, pero putas putas, como le gustaba a Fellini... tú sabes que en *Ocho y medio* los curas son mujeres ancianas, una forma inteligente de disonancia, son curas extraños porque son mujeres – Fellini venía de la cultura del circo, del music-hall, y creo que nunca nadie ha superado a Fellini en este particular registro. Por ejemplo, un fotógrafo que vive en Barcelona y que hizo fotos en el set de *La dolce vita*, que se llama Oriol Maspons, ahora jubilado, pero muy conocido, logró en Cinecittà fotografiar juntos a Fellini, a Rossellini y a De Sica. Y fue Fellini quien le dijo: “¿Quieres hacer una foto? Bien... y se unió a Rossellini y a De Sica que en aquel momento ya no se hablaban y estaban muy enfadados entre ellos. Y me contó una cosa maravillosa, que para la escena en la casa del intelectual que se suicida en *La dolce vita*, Steiner, interpretado por un actor francés, hizo venir desde Atenas libros en griego; pero uno no se da cuenta de que son griegos, es sólo para hacer la ambientación... porque Fellini era una persona muy obsesiva. ¿Cuál es el ambiente natural de un intelectual? Una biblioteca llena de libros en griego. Libros de segunda mano, antiguos, viejos, cajas, muchas cajas; y todos los libros que figuran en la biblioteca de Steiner son libros griegos traídos de Atenas. Algo obsesivo como Stroheim, que en el cine mudo quería que los intercomunicadores fueran verdaderos para que sonaran; era cine mudo, pero él quería que los

intercomunicadores fueran verdaderos y sonaran. Bueno, cuando Oriol me lo contó, intenté mirar atentamente a la película (cosa imposible), pero la impresión es justamente la de la biblioteca de un intelectual.

Mastroianni era un maestro y era curiosamente una persona muy humana; pero a pesar de ser famoso, era un hombre débil, frágil. Hay una película maravillosa que en parte, sólo en parte, corresponde a su personalidad: *Il bell'Antonio*. Era guapo, maravilloso, carismático, pero frágil como *Il bell'Antonio*. Y cuando le hablé de la exposición de Fellini, él me contestó que no podría - "Fellini fue demasiado importante para mi vida, tan importante que podría llorar", pero en seguida me dijo: "¿pero en qué fecha es?".

Y si se piensa en Giulietta Masina, lo que da sentido a su carrera, con películas como *Las noches de Cabiria...* Fellini era muy déspota, era un hombre egoísta, era infiel a su mujer... pero estaba muy enamorado de su mujer. José Luis de Vilallonga trabajó en *Giulietta de los espíritus*, un aristócrata español que trabajó con Luis Malle en *Los amantes*, trabajó con Audrey Hepburn en *Desayuno con diamantes*, y en sus memorias habla de Fellini, y habla de él muy bien, un personaje cariñoso, fascinador, caliente, barroco.

Mira, yo conocí en los años cincuenta a Henri Langlois, el fundador de la Cinémathèque Française. Cuando me fui a París, Langlois tenía una teoría, interesante, discutible, pero interesante. Decía Langlois que: "en la historia del cine ocurre como en la historia de la pintura o de la literatura, y es que se mueven por ciclos, clásico y barroco, clásico y barroco. Por ejemplo, René Clair, Howard Hawks, son clásicos; Orson Welles, Joseph Von Stenberg, barrocos. Total, que el cine oscilaba entre lo clásico y lo barroco y Fellini es el primer gran barroco del cine sonoro italiano; y digo sonoro porque es una etapa barroca muy importante en el cine italiano; el cine de las estrellas, de Lida Borelli, Francesca Bertini, fue la primera etapa de lo que Salvador Dalí llama en un texto "el cine metafísico", el cine mudo italiano, de los grandes melodramas... la colaboración de D'Annunzio. Pero la tradición del barroco se rompe con el fascismo, y fue Fellini quien recuperó la semilla del cine barroco que había existido en el cine italiano desde sus orígenes, o sea, del cine de la Primera Guerra Mundial. Es un cine barroco, de las grandes divas. Y esta tradición que se había extinguido, la recupera él en el cine sonoro; Visconti también es barroco, pero es barroco de una forma diferente, es barroco por una vía que viene de los escultores, de la aristocracia, de los palacios, de los mármoles, de los tapices, pero Fellini hace un barroco popular, que tiene que ver con el carnaval, con ponerse una máscara, *El jeque blanco...*, *I vitelloni...* El barroquismo de Fellini viene de la cultura popular del



carnaval, de los equívocos sexuales, del disfraz, diferente del barroco aristocrático y estilizado de Visconti.

**S.** ¿Cómo fue recibido Fellini por la crítica española?

**G.** Creo que la primera película de Fellini que llegó a España fue *La strada*, que tuvo un éxito muy grande. Claro que la crítica española estaba condicionada por la dictadura, y siempre se daba una lectura muy religiosa de las películas. Es verdad que *La strada* dio vida a una polémica ideológica, porque algunos acusaron a Fellini de haber traicionado al neorrealismo (o hasta de haberle matado), y creo recordar que, durante la dictadura, llegaron a las salas *La strada*, *Almas sin conciencia*, y la magnífico *Ocho y medio*. En lo que respecta a *La dolce vita*, el Director General de Cinematografía, García Escudero, vio la película en un festival, no sé si en Cannes, y le gustó muchísimo, a pesar de ser católico. Intentó traerla a España, pero se dio cuenta de que había una oposición frontal y durísima de la Iglesia. García Escudero empezó una política de apertura... ahora te leo de sus memorias lo que dice respecto a *La dolce vita*: “La primera apertura...” (y sigue leyendo)..., de todas maneras una apertura tímida y cauta, y cuenta cuánto le gustó la película. Pero se enfrenta con los obispos y dice así: “Me imagino, si *La dolce vita* hubiese sido autorizada, la campaña que se habría desencadenado en contra: los púlpitos temblarían de indignación (Los púlpitos son los curas). Por una película, ¿no nos habríamos jugado una política porque entraba en crisis con las presiones de los obispos? Y es verdad que *La dolce vita* es una película que muestra la crisis de la burguesía y la frivolidad de la vida vacía.

El cine de Fellini es irreplicable porque es un cineasta que no puede hacer escuela; escuela la puede hacer Visconti con un cine muy sofisticado, la puede hacer Bergman, la hizo Antonioni, (hasta en la India he visto películas que habían tomado de Antonioni) pero el de Fellini es un cine tan personal que es irreplicable.

**S.** Entonces, ¿para Usted no tuvo una influencia en el cine español?

**G.** Hay una influencia, pero nadie puede considerarse un continuador del espíritu de Fellini.

**S.** ¿Y quién, según Usted, ha aprendido de Fellini?

**G.** Bueno, por ejemplo Grau ha recuperado a Fellini en algunos planos, en algunos momentos...

Es verdad que después se ha dicho que *Calle Mayor* es tributaria de *I vitelloni*... de Bardem se dice que *Cómicos* fue sacado de *All about Eve*, de Joseph L. Mankiewicz, y además, él dice en una entrevista que leyó el guión de la película que en España se llamó *Eva al desnudo*. De *Calle Mayor* siempre se ha dicho que era una película tributaria de *I vitelloni*, y *Muerte de un ciclista* que era una película tributaria de

*Crónica de un amor* de Antonioni. Y efectivamente, hay una parte de verdad... después no me vienen a la mente otros directores, y te diré, tampoco en el cine italiano tuvo seguidores, porque era un cine tan personal que...

Es evidente que Antonioni creó una moda de la puesta en escena, del plano-secuencia, tiempos muertos, la composición en profundidad, el tiempo lento, y esto lo hemos visto en los cineastas asiáticos, americanos, en todas partes, ¿pero seguidores de Fellini? Te diré que ninguno... tenía un barroquismo tan personal, un cine extremadamente personal. El cine de autor es siempre personal, pero hay autores que permiten una continuidad, pero en Fellini... estaban sus mitos, sus arquetipos, sus fantasmas personales, un cine poblado de fantasmas, y estos fantasmas son intransferibles, no se les puede transportar a otra persona.

**S.** ¿A Almodóvar?

**R.** No. A Almodóvar le gusta mucho Fellini, pero no... ¿sabes a quién no le gusta Fellini? A Borau. Borau me dijo una vez que le parecía un director horrible, bueno, cada uno tiene sus gustos... para mí hay un Panteón en el cielo donde se encuentran Chaplin, Renoir... y Fellini está con ellos, en el Panteón...

Es verdad que yo frecuenté mucho a Guido Aristarco, porque tradujo al español unos libros suyos, un hombre de extrema izquierda y dogmático, y no era un gran amante de Fellini... *Ocho y medio* sí le gustó, pero... a él gustaba mucho Visconti.

**S.** Para usted, ¿hay diferencia entre la acogida de Fellini en Barcelona y en Madrid? ¿Qué impacto tuvo sobre el público en una y otra ciudad?

**G.** Yo diría que Fellini, al ser un cineasta de Rimini, ciudad bañada del mar Adriático... Tengo la impresión de que Fellini era más afín a los mediterráneos, es decir, a nosotros los de Barcelona, no a los de Madrid... es solamente una impresión... creo que el mundo de Fellini era más cercano a una cultura mediterránea, más pagana, más hedonista, más erótica, más transgresora, más *carnavalesca*, que a Madrid... además, Madrid en aquella época era una ciudad más puritana, hoy no, pero en aquella época, la dictadura, Franco estaban allí, mientras que Barcelona era una ciudad más permisiva, sexualmente, eróticamente. Tengo la impresión de que Barcelona era más afín, pero es una sensación subjetiva; pero el hecho de que Fellini viniera aquí a Barcelona, ciudad que le encantó, y que Grau le llevara a muchos sitios, lo prueba. Yo tengo esta impresión, subjetiva, que se sentía más afín a Barcelona que a Madrid.

La primera vez que vi *Roma ciudad abierta*, la vi en una sesión privadísima, no privada, clandestina; estábamos cinco o seis periodistas, el director nos llamó... eran los años 60, yo vi esta película en el Instituto Italiano de Cultura. De todas maneras hay que tener presente que Barcelona está cerca de la frontera francesa y, considerada

la censura, íbamos a menudo a Francia, a Perpiñán para ver el cine prohibido aquí en España. Éramos privilegiados, íbamos allí a comprar libros prohibidos, periódicos y veíamos películas. Yo vi muchas películas de Pasolini. Y *Luces del variedad* la vi en Francia.

**S.** ¿Qué crítico fue el que mejor juzgó a Fellini?

**G.** Es posible que sea un periodista catalán que ahora ha muerto, Juan Francisco de Lasa, porque se llamaba De Lasa en el Instituto Italiano la persona que programaba y proyectaba las películas, era el responsable de la programación. Murió hace pocos años, y seguramente estaba apegado al cine italiano, programaba ciclos, y escribía unos artículos sobre Fellini en una revista que no era de cine y que se llamaba justamente *Revista*.

Pero ten presente que aquí leíamos revistas extranjeras. Había una dictadura, pero teníamos información, *Cahiers du cinéma*, *Positif*, es cierto que éramos una minoría, pero estábamos al corriente.

**S.** Hoy, al público español de hoy, ¿le gusta Fellini?

**G.** Bien, Fellini es un clásico, y el cine clásico puede pasar de moda... hay clásicos como Jean Renoir, René Clair, Alfred Hitchcock, y es verdad que hay ciclos, y hay clásicos que a veces se eclipsan, como Dreyer... es verdad que creo que Rossellini está más de moda que Fellini, ahora, incluso si creo que Fellini (esto, al menos, según mi gusto) es más importante. Importante no es la palabra exacta porque *Roma ciudad abierta* indica un antes y un después, pero para mí Fellini es un cineasta más creativo, más inventivo, que me impresiona más que Rossellini. Pero reconozco que las modas culturales van y vienen, y que los críticos jóvenes, en general, consideran más actual, más válido a Rossellini que a Fellini. Sobre mí tiene un impacto más fuerte Fellini, piensa que hace unos días compré el DVD de *Y la nave va* y, a pesar de que no es una de las mejores películas de Fellini, me parece siempre importante.

Respecto a la censura de *La dolce vita*... hubo una empresa que importó en el mercado español *La dolce vita* para estrenarla porque al Ministerio, en voz baja, le habían dicho que la llevaran, que la autorizarían. En el momento de la verdad no la autorizaron. Entonces la empresa fue a juicio y dijo que le habían dicho que la autorizarían (después Román Gubern empieza a leerme de su libro, *La censura*, lo que había pasado).

**José Luis Borau** (nacido en Zaragoza en 1929), tras cursar estudios de Derecho, empieza a trabajar como crítico cinematográfico en el periódico *Heraldo de Aragón*; en 1957 asiste a la *Escuela Oficial de Cinematografía* de Madrid (donde posteriormente será profesor de guión), que culmina con el corto *En el río*, de 1961. Considerado una de las promesas del nuevo cine español, se dedica inicialmente a los “spaghetti western” y al “thriller” (género de suspense).

En 1967 funda la productora *El Imán*.

En 1974 rueda un “thriller” político: *Hay que matar a B.*, pero se considera que su mejor obra es *Furtivos*, del 1975, que gana la *Concha de Oro* del Festival de Cine de San Sebastián y el premio como mejor película en lengua española.

Tendrá un gran éxito con la película *Tata mía*, de 1986 (con Imperio Argentina y Carmen Maura), y luego trabajará también en televisión con la serie *Celia*.

De 1994 a 1999 es presidente de la *Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España*. En 1995 funda su propia editorial de libros de cine: Ediciones *El Imán*.

En 2001 consigue con la película *Leo* (2000) el premio Goya a la mejor dirección; y, en 2003, el premio Tigre Juan por la obra de narrativa *Camisa de once varas*.

En julio de 2007 es elegido presidente de la SGAE (Sociedad General de Autores y Editores), y en febrero de 2008, es nombrado académico de la Real Academia Española.

***Entrevista a José Luis Borau***

**Madrid, 10 de marzo de 2008**

**S.** Explíqueme, por favor, por qué no le gusta Fellini.

**B.** Pues no es que no me guste, yo reconozco que es un gran director, y que es un hombre insustituible en la historia del cine. Esto sí lo reconozco. Lo que pasa es que yo siempre, íntimamente, he sentido, como decir, una cierta falta de entusiasmo por sus películas. Pero no digo que sea un mal director, en absoluto, digo que sus películas no congenian con mi manera de ver el cine o con mi personalidad. Primero, no es agradable, para mí, esta atmósfera un poco circense que tienen sus películas. Él está muy enamorado de este mundo de cómicos, de músicos ambulantes, y lo introduce también en películas aparentemente extrañas a su manera de pensar, por ejemplo *Almas sin conciencia* (*Almas sin conciencia* no es una película característica de Fellini, aunque también lleve indudablemente su huella), pero quiero decir con esto que hay siempre un tono alegre, un tono de charanga. Y es entonces por esto que a mí personalmente no me gusta mucho, y hay algo de la persona, no de la obra, de la personalidad de Fellini que se percibe en su obra... pero ten presente que yo no lo he conocido nunca, aunque lo haya visto algunas veces en el Festival de Cannes, porque entonces yo era periodista, te estoy hablando de los años 56-57-58, y en suma, por lo que se sabía, era un hombre muy mentiroso, nunca puntual, para nada serio, cuando se le acusaba de algo, respondía siempre de broma, y esta mezcla de vida y de cine no me agrada.

Había también otra circunstancia: él se sentía muy orgulloso de ser italiano, y a mí no gusta nada estar orgulloso de una etnia concreta. O sea, soy español, y esto está bien, pero sin ostentación. No creo en las patrias, no creo, pues, en las nacionalidades, no creo en las fronteras, creo que el mundo sería mucho mejor si nos olvidásemos de las banderas, de las fronteras y todo eso. Porque somos iguales, además Italia y España son prácticamente idénticas; claro que hay elementos que no coinciden, pero nos parecemos muchísimo. Todos los países latinos se parecen, ya sea Portugal, Francia, Italia, España, y se parecen también a los nórdicos y a todo el mundo, así que este orgullo de ser de un determinado sitio a mí no gusta. Porque todos estamos orgullosos de nuestra madre, a menos que ésta sea un monstruo, todos queremos a nuestra madre, y todos pensamos que es la mejor, y para nosotros lo es, ciertamente, pero no es nada nuevo bajo el sol, siendo una condición universal. Que sea tu ciudad, que sea tu país, está bien, pero no es una característica tal para que le se haga objeto de culto.

Esta manera de pensar es un poco local, un poco estrecha... es muy latino, muy valenciano, muy fallero, muchos personajes heterogéneos que salen... como de un cuerno de la abundancia, como las fallas... ¿tú las has visto? Son todas caricaturas, personajes caricaturizados, que salen del cuerno de la abundancia y que caen de este cuerno o se desprenden del cuerno, es un significado muy fallero.

**S.** Pero en Italia es fácil que haya directores muy italianos.

**B.** No, hay directores muy puros, como Rossellini, un autor puramente cinematográfico, muy austero, aunque como persona fuera también muy mentiroso.

Bueno, Fellini hace gala del circo, hace gala de Italia, hace gala de los personajes, es muy abundante y... a mí me recuerda mucho a las fallas valencianas. Además, y esta es una cosa que hay que considerar con mucha precisión, no me gusta la falta de estilo cinematográfico. O sea, claro que las películas de Fellini tienen un estilo, bastan tres planos y ya sabes que se trata de un film de Fellini, tiene un estilo muy reconocible, y esto está bien, pero cuando me refiero a la falta de estilo cinematográfico quiero decir que rueda las cosas con un criterio cinematográfico que tiende a resultar bonito, expresivo, gracioso, emocionante. El estilo cinematográfico no es como el de Lang, o de Dreyer, que son personas que filman de manera imprescindible, y unos planos son parecidos a otros. Estilo cinematográfico lo podríamos llamar a la manera de rodar una película, o mejor dicho, a la manera de planificar una película, que en Fellini es anárquica. Planifica o filma como le resulta más bonito, o más poético, también se apoya mucho en la música. La música, esto es personal naturalmente, a mí la música en las películas no me gusta. Con intención rodé una película con el propósito de que no tuviera música, solo música real. Una película que realicé parte en los Estados Unidos y parte en México, y por ejemplo, cuando hay personajes que van en coche, bueno, la música de la radio del coche es música real, o cuando había en México mariachis que tocaban en una boda, ésta es música real. Pero, por ejemplo, el cine americano es tremendo, porque las películas americanas no es que tengan música, parece que asistimos a un concierto ininterrumpido, hay música todo el tiempo. A veces la música es mala, a veces es buena, pero quizás es peor porque así la atención está absorbida por la música. La música no se tiene que oír si existe, no se tiene que oír en el cine, es mi opinión. Es decir, la música está para ayudar al espectador, para ayudar a las imágenes, es cierto, pero en el momento en el que escuchas la música, no está bien, porque estás escuchando la música. Esto pasa también con la fotografía. En el momento en el que se dice qué plano tan bello, esto no está bien, porque ya se convierte un poco en almanaque de la casa Kodak. ¿Me explico? Qué bonita fotografía, pero está bien para un calendario. En el cine yo creo es mejor, es mi opinión, que las

películas no parezca que están hechas, es mejor que los actores no vayan bien, como Dustin Hoffman, Meryl Streep, o Jack Nicholson, actores que se ven demasiado... por ejemplo un film con Meryl Streep que en España se llama *La decisión de Sofia*, bueno, en esta película Meryl Streep es demasiado buena como actriz: es una chica judía y habla con acento judío, es judía y polaca y habla mal inglés, con acento judío y polaco, luego, después de un poco de tiempo, habla ya mejor inglés. En conclusión, era un recital y terminabas por estar clavado en la butaca viendo a Meryl Streep que actuaba bien. Sin embargo, yo no quiero que los actores sean tan manifiestos, que estén en la pantalla sí, pero no que sean tan buenos.

Mastroianni era un actor muy italiano, muy felliniano, pero había otras películas de otros directores, en las cuales no estaba tan desenvuelto. Pero yo estoy por estas películas en las cuales no se vea la fotografía, no se noten los actores, no se note la música; que esté allí, naturalmente, y tiene que estar bien hecha, pero... Jack Nicholson, por ejemplo, es tremendo, y me cansa, me cansa muchísimo... así que Fellini es un director que ya a los seis planos, o quizás al plano primero, o de todos modos al primer minuto, ya sabes que se trata de una película suya porque se ve que el director está allí, el director está como la música, como todo. En resumen, a mí me gusta más un tipo de cine como el de Renoir, o como el de Rossellini, o de Fritz Lang o Dreyer, donde en verdad no nos damos cuenta de su presencia.

**S.** ¿Para Usted Fellini ha hecho escuela?

**B.** No existen autores que hayan hecho escuela, únicamente se pueden hacer imitaciones, pero escuela no. Cuando un director o un novelista tiene una gran personalidad, en realidad no hacen escuela, pero pueden ser imitados, y Fellini puede ser imitado perfectamente, pero no crear escuela. Crear escuela es otra cosa, significa que hay otros autores que siguen tus reglas, que se sienten muy influidos por lo que uno ha dicho o ha hecho, o ha escrito o ha rodado, esto es escuela, pero hay directores que no pueden hacer escuela porque inmediatamente se convierten en imitaciones, y Fellini está entre éstos. Esto no es un defecto solo de Fellini, es un defecto de personalidades muy muy fuertes, y cuando uno acepta o adopta esta personalidad, en realidad lo está imitando.

**S.** ¿Pero en España hay directores que hayan aprendido... hayan imitado a Fellini?

**B.** Bueno, imitado no, pero hay autores como por ejemplo... en Berlanga, cuenta Fellini, pero no del todo porque hay partes muy crueles, muy españolas, muy rabiosas, extrañas al estilo del director de Rimini, pero en una parte sí que ha influido. Ha utilizado, por ejemplo, músicas italianas para sus películas, después hizo coproducciones con Italia como *El verdugo*. Pero influencias sobre directores

españoles, así directas, no creo que Fellini haya tenido muchas. *Plácido* y *El verdugo* son películas de Berlanga con el guión de Azcona, y Azcona trabajó mucho con autores italianos, muchísimo con Ferreri... Ferreri rodaba mal, mientras que Fellini rodaba bien. Ferreri no rodaba bien porque no tenía mucha experiencia, no hizo ni escuela ni nada. Pero en Ferreri sí que se notan influencias de Fellini, y Ferreri también es muy italiano.

Pero digamos que no es que yo piense que Fellini sea un mal director, sería un despropósito; sólo digo que yo íntimamente no me siento atraído o impresionado por este tipo de cine, por este espectáculo, este estar tan contentos a mí no me gusta. Una película como *Calle Mayor* ha tomado mucho de *I vitelloni*, la parte de los amigos, del protagonista, en esto sí que hay algo de Fellini, sí. Es que en Bardem siempre, o casi siempre, hay algo de alguien, pero Bardem es un director muy supeditado a la política, y yo creo que Fellini no lo está, en absoluto.

Bueno, en fin, yo no estoy ligado ni me siento impresionado por este tipo de cine; yo no creo que Fellini fuera muy censurado en España, creo que tal vez cortaban algunos planos de desnudo... se estrenaron todas sus películas, sólo *La dolce vita* fue un ejemplo de censura intransigente y estúpida. La “Semana de Cine Italiano” en el Instituto Italiano de Cultura fue muy importante porque los jóvenes directores fueron muy influidos por ella.

Jordi Grau es muy felliniano, lo admira mucho, pero en sus películas no creo que haya mucha influencia de Fellini; quizás en unos momentos determinados, pero así, en general, no ha sido influido.

Es que Fellini es inimitable, o se lo copia, o nada. Es lo que pasa con las grandes personalidades, es decir, no nos podemos inspirar en Fellini, porque si lo hacemos, la inspiración se convierte en plagio.

Hoy un director como Almodóvar tiene momentos, tiene, como se dice en castellano, *ramalazos*, de cosas un poco fellinianas. Lo que sucede es que Almodóvar está muy condicionado por el sexo, y para Fellini el sexo era un espectáculo, un aspecto del espectáculo,... yo creo que Fellini era todo espectáculo, con música de Nino Rota.

**S.** ¿Qué película le gustó más de Fellini, y cuál menos?

**B.** Bueno, hay películas de Fellini que de verdad son muy buenas, *La strada*, *Almas sin conciencia* que es un film que no se cita nunca, pero era muy bueno, *Amarcord*... luego hay dos películas de Fellini que son muy comentadas y muy elogiadas, y que a mí no convencen mucho, que son *La dolce vita* y *Ocho y medio*, pero a mí no me gustan por las motivaciones antes explicadas. Fellini es un director con una personalidad cinematográfica muy especial, muy difícil de seguir, la ves y termina allí. Sabe



demasiado a tono circense, a tono italiano (bueno, esto es demasiado en todos los directores, no sólo en Fellini); y todo eso junto con hábitos, usos y ceremonias, personalmente no me gusta mucho. Esto no significa que Fellini sea un mal director, estoy diciendo que tiene una personalidad que traspasa los límites, muy en simbiosis con todo el levante español, muy mediterráneo, muy latín, muy “fallero”. Cuando vas a ver una película de Fellini sabes ya lo que te espera, hay cosas que son muy bellas, otras que no, como sus dibujos, los dibujos de Fellini son así.

La crítica española era siempre entusiasta, salvo los de izquierdas. Recuerdo cuando se estrenó *La strada*, *Nuestro cine* la calificó como una película que huía de la realidad. Había revistas en España, especializadas, que estaban un poco en polos opuestos, *Nuestro cine*, revista de izquierdas, y *Film ideal*, que no sé si podemos definirla como de derechas, pero *Film ideal* tenía mucho de los *Cahiers*. *La strada* para los críticos de izquierdas era una película que huía y escapaba de la realidad, y *Las noches de Cabiria*, por ejemplo, yo la vi en su estreno en Cannes como *Almas sin conciencia*, y bueno, cuando se ve todo lo que le pasa a Cabiria, y al final ella sigue sonriendo por la calle, contenta, la crítica de izquierdas definió eso como “escapismo”. A esta crítica no creas que le gustaba, por ejemplo, Rossellini, sino que le gustaban las películas de Visconti, las películas de Carlo Lizzani, relativamente las de Antonioni, pero, en suma, estos directores estaban más en simbiosis con Bardem.

El mejor director italiano para mí es Rossellini. Y piensa, a mí el cine histórico no me gusta, pero hay una película, *La subida al poder de Luis XIV*, cuyo inicio es absolutamente maravilloso. Y hubo una película que no fue recibida muy bien por la crítica, *Viaje a Italia*, que, en cambio, es una película fundamental.

Visconti es como Elia Kazan, es un gran director de teatro con mucho talento, muy culto, pero que monta delante de la cámara espectáculos de tipo histórico, como *Senso* o *El Gatopardo*.

También De Sica ha hecho películas estupendas como *Ladrón de bicicletas*, casi me la sé de memoria, trozos de diálogos, hasta la música; es una película clave en la historia del cine, pero es un director un poco sentimental. En Rossellini no hay casi nunca este sentimentalismo.

**Tullio Kezich** (Trieste 1928 – Roma 2009) fue uno de los más importantes críticos cinematográficos italianos. Empezó a escribir desde 1941 en *Cinema y Film*, después para el semanal *Caleidoscopio*, y su primera reseña profesional fue (1946) para *Radio Trieste*, con la cual colaborará hasta principios de los años cincuenta, ocupándose, desde la primera posguerra, del Festival de Cine de Venecia.

En 1950 comenzó a trabajar en *Sicario*, revista de la que será director desde el año 71 hasta el 74. Colaborador de *Rassegna del film*, de *Cinema* y de *Cinema nuovo*, revista de la que es redactor jefe en 1953, escribirá luego también para la revista teatral *Settimo Giorno*.

En 1961, después de haber participado en el rodaje de la película de Ermanno Olmi *Il posto*, contribuye a fundar la sociedad *22 de dicembre*, en la cual asume la función de director artístico. La sociedad durará hasta 1965, produciendo, entre otras cosas, películas como *I fidanzati* de Olmi y *L'età del ferro* de Roberto Rossellini. En 1969 se traslada a Roma, a la Dirección General de la RAI, donde contribuye a producir series televisivas y películas. Escribe críticas cinematográficas para *Settimana Incom*, *Panorama*, *La Repubblica* y para el *Corriere della Sera*.

Cultivó también la dramaturgia, adaptando para el teatro algunos textos de la literatura moderna y contemporánea, como *Bouvard e Pécuchet* de Flaubert, *Il fu Mattia Pascal* de Pirandello y *La coscienza di Zeno* de su gran paisano Italo Svevo.

Fue guionista para Olmi en *La leggenda del santo bevitore* (1988, León de Oro en Venecia).

De su vasta producción de publicaciones, nos gusta recordar la afortunada biografía de Fellini, muchas veces reeditada y progresivamente enriquecida, y el volumen dedicado al *Salvatore Giuliano* de Francesco Rosi.

***Entrevista a Tullio Kezich***  
**Roma, Via Alessandro Turlonia, 19 de abril de 2008**

**S.** Buenas días, señor Kezich, gracias para haberme recibido, intentaré ser más rápida y concisa en mis preguntas acerca de Fellini.

Usted vino a España con Giulietta Masina. ¿Qué recuerda de aquel viaje? ¿Conoció a españoles a los que les gustara Fellini? Y Giulietta Masina ¿cómo se encontraba en España? ¿Qué sensaciones tuvo en el congreso de Sevilla sobre Fellini? ¿Y en el Festival del Mediterráneo de Valencia?

**K.** Fue una combinación, dos viajes consecutivos: los dos en 1985, uno el 4 de octubre al Festival del Mediterráneo de Valencia<sup>1</sup>, durante el cual se le dio un gran homenaje a la actriz; se proyectaron películas suyas, tuvo una acogida increíble, y yo le hice para la ocasión una entrevista que se convirtió en un libro<sup>2</sup>. Es la única entrevista personal que existe con Giulietta, y un mes después, el 4 de noviembre, fuimos esta vez a Sevilla, donde se había organizado un simposio en la Fundación Luis Cernuda acerca de la obra de Fellini. Fellini naturalmente no quiso venir, no estaba nunca en estas cosas, pero vino Giulietta, que hizo muy bien de embajadora de su marido. Giulietta en España era feliz porque le gustaba mucho bailar y trasnochar; pedía que la acompañaran a los sitios donde hubiera bailes típicos, se empeñó en aprender los pasos que le enseñaban las mismas bailarinas profesionales, bailaba con ellas. Luego, mientras dábamos una vuelta, se enteró de que había una feria en las afueras de la ciudad, y entonces nos llevó con ella. Estos jovencitos de la organización no podían más, estaban cansadísimos, los agotó; ella los arrastró y en la plaza, al aire libre, se

---

<sup>1</sup> El Festival (que se celebró en Valencia del 5 al 15 de octubre de 1985) se abrió con *Le notti di Cabiria*, y concluyó en un ciclo dedicado a Giulietta Masina. En la prensa local se habla de la entrevista realizada a Giulietta Masina. *Las Provincias* subraya la gestualidad de Giulietta Masina, confirmada por la publicación de una foto de Giulietta con las manos en movimiento [Mari, Rafa, "Giulietta Masina: "Es muy bonito hablar con gente que ama il cine"", *Las Provincias*, 6 .10. 1985]. En *Levante* se habla de la "gran homenajead del festival" y se dice que la actriz había bajado del avión sin su esposo, pero con Tullio Kezich. [ "La mostra abre sus puertas", *Levante*, 5.10.1985].

Continuando con el *Levante*, al día siguiente se habla de la alegría de Giulietta Masina cuando baila, y se muestran fotos de la actriz bailando flamenco. En el artículo, de hecho, se subraya que "la primera presentación de Giulietta Masina estuvo presidida por el signo de las fallas". En el artículo se dice que Giulietta se puso a bailar y que dijo: "Me apasiona bailar. Estoy siempre preparada para ello. Amo el folclore español" [Civera, Jesús, "No sé cómo Fellini ha podido vivir 42 años conmigo", *Levante*, 6.10.1985].

<sup>2</sup> *Giulietta Masina: la Chaplin mujer*, al cuidado de Tullio Kezich, Valencia, Fundación Luis Cernuda, diputación provincial de Sevilla, ed. Fernando Torres, 1985. Este libro-entrevista fue re-editado en el 1991 como homenaje a la actriz por sus setenta años: Kezich Tullio, *Giulietta Masina*, Bologna, Cappelli, 1991 (en esta edición del 1991, se juntan los pensamientos de Federico Fellini sobre su mujer, y las declaraciones de Giulietta Masina sobre su país natal).

puso a bailar, bailó con todos, los agotó, y seguimos así hasta las dos de la madrugada... Quizás fue el último momento en que estaba verdaderamente llena de vida, llena de entusiasmo, en particular por España. En aquellas circunstancias se reveló como una embajadora... era un papel que asumía con gran dignidad... en definitiva, era una actriz que interpretaba el papel de una embajadora, pero debo decir que con mucha seriedad, con mucho empeño. Contestó a todas las preguntas en varias ruedas de prensa. Se comió todas las paellas que le traían porque, dondequiera que nos invitaran, nos decían: “ahora vamos a comer”, y siempre había paella. Después de un par de días, estábamos hartos de paella. Pero ella ponía a todo buena cara y verdaderamente sacó a la luz un carácter, una alegría, una voluntad de hacer cosas, de divertirse, de estar siempre en todo; entonces tenía 64 años, pero aparentaba menos. Después empezaron los achaques, empezó a estar mala, pero prima, hacia los 40 años, justo la edad crítica para las mujeres, Giulietta se lo había tomado muy a mal, porque había un hecho, que en aquel momento, hablo de los 50-60... Giulietta había obtenido un buen éxito internacional con *La strada*, con *Las noches de Cabiria*, era ya una leyenda, pero trabajo en Italia no había, había poco. Fellini no quería obligarse para todas las películas con el personaje de Giulietta, ni Giulietta misma quería condicionar a Fellini, por eso le pasaban raras ocasiones de hacer su trabajo, y también ocasiones un poco difíciles o equivocadas. Por ejemplo, cuando hizo la película de Castellani con Anna Magnani, que se llamaba *De la ciudad al infierno*, fue un infierno de verdad porque Anna Magnani tenía un carácter terrible, era competitiva. Era aquella película donde ellas son dos reclusas de la cárcel de las Mantellate en Roma, y Anna Magnani se ponía siempre por delante. De alguna manera, celosa también por el éxito internacional de Giulietta, quería demostrar que era más importante, que era la mejor, que era la primera de la lista, que Giulietta venía después. Y entonces ella pasó unas semanas de trabajo muy pesadas. Recuerdo que yo estaba con Federico, entonces vivía en Milán, y Federico vino a Milán, y paseábamos bajo los pórticos de Piazza del Duomo, y me dijo “déjame telefonear a Giulietta”, y se fue a telefonear a Giulietta; volvió muy amargado y me dijo “es un desastre, yo no sé qué hacer, esta terrible Magnani...” Vamos, que llegaron con dificultades al final de esta película. Luego Giulietta tenía esta característica que... vamos, de joven era tan graciosa, tenía buen tipo... en fin, no era fea, pero en un momento en el que había una Lollobrigida, una Loren, Silvana Pampanini, Silvana Mangano, etc., ella era polémica con estas mujeres porque hacían trabajar a todas estas mujeres muy esculturales, muy llamativas... y entonces recuerdo que decía... “pero yo, entonces, qué soy, no soy nada fea, pero yo tengo esto, y tengo esto y no sé qué es”. Desgraciadamente entre el envejecer, el paso

de la edad que para todas las mujeres es un momento delicado... luego la menopausia... después de 40 años, para las actrices es peor porque primero los papeles son siempre menos para las actrices que para los actores, además las actrices están más atadas al aspecto físico, por lo tanto un hombre puede llegar más adelante, en cambio una mujer, como se decía una vez en teatro, podía pasar a papeles de madre. El paso de primera actriz a papeles de madre es siempre una cosa que deja así y... Giulietta tardó unos años... eran justamente los años que estaba mucho con ellos, iba a casa... y había mucho nerviosismo, había mucha... así, también una sensación de incomodidad entre ella y Federico. Luego extrañamente cuando Giulietta supo, fue animada a dar este paso, a darse cuenta de que era todavía una mujer graciosa, juvenil, pero no más joven, se serenó, y vivió los últimos veinte años de su vida, digamos, con mucha serenidad. Con mucha... la vi mucho más tranquila, mucho más alegre; tuvo éxito también en televisión con unas novelas televisivas que le dieron también una gran notoriedad porque hoy en Italia hay todavía gente que la recuerda, no por las películas de Fellini, sino por estas novelas televisivas que hizo, escritas por Tullio Pinelli, que, entre otras cosas, cumplirá 100 años dentro de dos meses; fui a verlo el otro día y está muy bien... Pinelli había dejado de trabajar con Federico, con quien había trabajado como guionista desde siempre, pero había quedado atado a Giulietta y había escrito estas cosas para ella que, además, tuvieron un grandísimo éxito popular. Y entonces a ella todo esto la reconfortó porque comprendió que todavía podía hacer cosas, que podía gustar, y empezó a preocuparse por Federico... Porque Federico, por el contrario, envejecía mal. Federico se había sentido bien hasta una cierta edad y después había empezado a sentir el peso de aquellos... se llaman achaques, no propiamente enfermedades... había tenido también una o dos enfermedades serias, pero luego estas molestias continuas, un dolor aquí, otra cosa allá... la caída del pelo que es una cosa que a él la molestaba, desde siempre le ha molestado mucho, desde joven le parecía una cosa muy importante, esta del pelo. Giulietta me dijo precisamente en esta ocasión, cuando fuimos a España, que hablamos mucho porque cuando se viaja... me dijo... “Pero ves, yo estoy preocupada porque Federico envejece mal, Federico se toma todo como una ofensa personal, toma todo como un disminuir, no ha comprendido que la vida es un tránsito y que en este tránsito tú tienes que adaptarte a las situaciones, luego cuando logras a adaptarte a las situaciones todo va bien, si no tienes enfermedades graves, si sigues viviendo y si sigues teniendo un mínimo de actividades, de contactos sociales, de relaciones, etc. Y en cambio Federico está muy irritado, está muy encerrado, está siempre ensombrecido”. Y de hecho Federico, que de joven era una explosión... yo le conocí no tan jovencísimo, él tenía... a

ver, en el 52 cuánto tenía... tenía 32 años, sí era poco más que un treintañero... bueno... era una cosa extraordinaria, era un hombre que llevaba vitalidad por todas partes, tenía una fantasía y un discurso fascinador, un interés por todo, por la gente, por las cosas, por los ambientes nuevos, por lo que se comía, por lo que se leía en los periódicos... en conclusión, era un hombre llenísimo de... Después no perdió naturalmente estas características, pero perdió la alegría, perdió la alegría y también la capacidad de comunicarla, y lentamente se ha... se ha apagado un poco, se ha apagado mucho humor. Después, después naturalmente en el set, también él empezaba a tener dificultades de trabajo porque no encontraba productores, con la televisión italiana había tiempos enormes de espera, por eso él estaba allí, mucho en su despacho de la avenida Italia, y hacía estos dibujos y contaba sus sueños, que después hemos reunido en estos libros que han salido, y uno saldrá también en España ahora, el libro de los sueños de Fellini, pero hemos hecho una exposición en la Fiesta del Cine de Roma y luego ha salido en Italia, ha salido en Alemania, ha salido en lengua inglesa, América y Inglaterra, ha salido en Francia y en pocos meses lo han cogido todos.

Ésta es una consecuencia del hecho de que Federico tenía a estas alturas mucho tiempo para hacer estas cosas porque el trabajo se le escabullía de entre las manos, tendría que decir que el potencial económico-político italiano ha hecho poquísimo por Fellini. O sea, que tenían a este genio universal, este personaje que representaba a Italia hasta los confines del mundo, todos lo conocían y conocían sus obras, y nadie le daba echaba una mano, nadie le daba la posibilidad de tener un trabajo continuo... A él le habría gustado ir todos los días a Cinecittà, rodar todos los días, le gustaba... Es curioso que los últimos años iba a Cinecittà en metro, el coche no lo condujo más. Era un apasionado del coche; hasta una cierta edad, todo se desarrollaba en el coche, el coche era su despacho. El coche era el sitio donde discutía los guiones, las historias, de noche tomaba consigo unos amigos, uno a la vez, y daba grandes vueltas, por las calles consulares, hablando de su proyecto, contándoselo un poco, midiendo sus ideas sobre las opiniones del interlocutor, etc., pues él vivía en el coche. En cierto momento tuvo un pequeño incidente, precisamente cerca de Rimini: saliendo de Rimini atropelló a un chiquillo con la motocicleta, que no sufrió ningún daño, pero él salió del coche y nunca volvió a subir. Llegó allí un turista alemán, le dijo “¿pero usted es el dottor Fellini?” “sí, sí soy Fellini, ¿quiere comprar mi coche?” “ah, yo comprar su coche, vuelvo a Alemania y muestro a mi mujer que he comprado el coche de Fellini”... “bueno, vamos”... Diez minutos después del incidente vendió su coche y no volvió a conducir jamás. Entonces primero pasaban por él todos sus asistentes, y estas chicas que trabajaban a su alrededor lo llevaban a Cinecittà. Había descubierto que era un

impaciente, tenía siempre prisa, siempre ganas de... si iba a un sitio, quería llegar enseguida, y entonces descubrí lo que era ir a Cinecittà, y lo que es hoy en día, con el tráfico que hay... había días que uno tardaba una hora... y entonces descubrió que el metro lo dejaba allí en veinte minutos, y se iba en metro dejando maravillada a la gente que veía allí a Fellini, que llegaba después justo delante de la puerta de Cinecittà. Y allí tenía... lo han tratado bien, porque prácticamente le habían hecho un piso donde él hacía su vida, recibía gente, tenía el cocinero de un restaurante cerca, el cual venía a hacerle la comida, todos los días tenía amigos a comer, visitantes, también italianos o extranjeros o periodistas, y se entretenía con ellos. Y después escribía, preparaba, vagaba por los teatros, iba a ver qué hacían los otros. Era su mundo, en suma, este de Cinecittà. Y una vez me dijo: “mira, a mí no es que me interese rodar películas, a mí me gustaría poder ir todos los días a Cinecittà, organizar los decorados, quitar cosas, añadir otras, mandar pintar, etc., luego, si no hago la película, da lo mismo”... pero quería ser... le gustaba precisamente el trabajo cinematográfico en sí mismo.

Y así esta pareja se encaminó hacia un triste destino, porque después los dos murieron muy temprano, él... se saben estas cosas... pero... y Giulietta seis meses después, menos de un año. Y claro que a esta prueba llegó él muy enfadado, mucho mucho... en lucha con la vida que le abandonaba... y Giulietta llegó mucho más serenamente; aquí está... una cosa muy rara en fin... son dos vidas paralelas que, sin embargo, se han desarrollado de manera opuesta... en ciertos momentos.

**S.** ¿Usted conoció a personas españolas que colaboraron o que conocieron a Fellini?

**K.** No, no, conocí a este coordinador que había escrito un libro interesante, que se llamaba Carlos Colón Perales. Recuerdo que me contó una cosa muy bonita. Que él había venido a Roma, había sido invitado a casa de Fellini a comer, donde Giulietta, Giulietta cocinaba muy bien, era indiscutiblemente una cocinera refinada, y aquel día, desgraciadamente, hizo hígado. Le sirvieron el hígado que él no podía comer, y él se esforzó, pero era contra su... no quería dejar esta cosa en el plato, no quería quedar mal, y entonces este gran placer de estar a la mesa del maestro se convirtió en una tortura porque esta cosa él, en resumidas cuentas, no podía soportarla. Este seminario fue muy bonito, muy simpático y nos recibieron muy bien, se hacían discursos bonitos, estaba Tonino Guerra, estaba Oreste del Buono, había muchos italianos que vinieron, y después estaba precisamente Giulietta que hizo una representación de manera muy seria con un par de ruedas de prensa muy bonitas, con mucha simplicidad... Giulietta era lo contrario que Berlusconi, evitaba tonterías, o salidas de mal gusto u otras cosas parecidas, era siempre muy seria, mucho... era una persona que había tenido una formación también muy... también en esto era lo contrario de Federico. Fellini se

había formado en la escuela que había en aquella época, muy de mala gana, en Rimini con este aire siempre adusto y contra el fascismo imperante, y también un poco contra la Iglesia porque no aguantaba todas estas prácticas religiosas, le tomaba el pelo a todo. En cambio a Giulietta la tía la puso en este instituto de las Ursulinas en Roma. Giulietta había sido, aquí hay también un poco de misterio... los padres de Giulietta, que tenían varios hijos, en un cierto momento mandaron a Giulietta a estar con esta tía viuda. Giulietta tenía cuatro o cinco años cuando la mandaron a Roma – ellos, en aquel momento, me parece que estaban en Vicenza; había sido como adoptada por esta tía, que era entre otras cosas una mujer muy competente, muy culta. Se había quedado viuda, pero era una familia que tenía una vida social, cultural, gente que se interesaba, se ocupaba. Por ejemplo, el tío, que murió pronto, era amigo de Pirandello y entonces a Giulietta, pequeñísima, la llevaron a teatro y conoció a Pirandello, dio la manita a Pirandello. Una cosa muy particular, si lo piensas. Y entonces ella se quedó prácticamente a hacer compañía a esta tía que se dedicó a ella y la puso en esta escuela de las Ursulinas. Cuando uno dice escuela de las Ursulinas, piensa en una escuela de religiosos que a lo mejor infunde reglas muy estrechas, o una mentalidad tan mojigata... mientras que ésta era una escuela muy moderna, con estas monjas que le enseñaban el francés y que tenían también un teatro dentro, un teatrillo donde Giulietta hizo sus primeros ensayos y donde descubrieron que tenía talento, y desde allí empezó... entonces ella tenía una formación también cultural... además, Giulietta fue a la universidad y probablemente se licenció, yo después fui a buscar su licenciatura porque no estaba seguro. Ella decía que era licenciada en arqueología cristiana, y yo encontré a una compañera suya de entonces que me dijo que no sabía si se había licenciado, pero seguramente había hecho los exámenes de letras antiguas, o sea, que había hecho griego y latín, y que era una estudiante ejemplar, que tenía una certificación académica personal magnífica, así que tenía, pues, una preparación cultural. Federico se vino a Roma con el pretexto de matricularse en la universidad, pero nunca fue. Tantas veces ella le decía: “tú que haces estas historias, el genio aquí, ni siquiera te has licenciado, yo soy licenciada”... tenían estas discusiones simpáticas en casa. De todas maneras, no he comprendido nunca, no he logrado determinar si... Porque quería hallar este documento, pero han conservado mal las cosas, no sabían nada, si vas a preguntar las cosas de uno que se ha licenciado en el 42... abren los brazos. Habría mucho que investigar en la vida de Federico y Giulietta porque aún hay puntos oscuros, de todas maneras, ella era una mujer estructurada... no estudió en ninguna escuela de arte dramático, esto es extraño, hizo estas cosas en las Ursulinas, y allí la vio alguien, algún crítico que la animó... “mira que tienes talento” etc... luego se



fue al teatro GUF que era el teatro... GUF significa Grupo Universitario Fascista, que de fascista no tenía nada en particular, era simplemente un sector de la actividad universitaria de los jóvenes que se dedicaba de manera particular al teatro, y entonces allí hicieron muchos espectáculos, digamos, de vanguardia, unos espectáculos con una selección también de textos extranjeros. Allí Giulietta trabajó, hizo muchísimas cosas y se dio a conocer en un ámbito especializado, tan es así que la llamaron a la radio y en la radio empezó la carrera regular, donde encontró después a Fellini. Así que Giulietta tiene una formación cultural muy rigurosa y, en cambio, una formación profesional teatral y luego cinematográfica bastante espontánea, no ligada a aprendizajes... entonces estaba ya la Academia de Arte Dramático y el Centro Experimental de Cinematografía, dos escuelas donde se podía estudiar. Y no hizo ni una, ni otra. Como, por lo demás, Federico no había estudiado nunca en una escuela de cine.

**S.** Fellini no ha hablado nunca con Usted de España, de la situación política... De política no hablaba Fellini, ¿verdad?

**K.** Seguramente él era un libertario, no tenía esta manía de los directores italianos de hablar siempre de política, más bien le molestaba, porque decía “hablamos de nosotros, hablamos de nuestros problemas, hacemos nuestro trabajo, no estamos siempre preocupándonos de Vietnam, de esto o de lo otro, no podemos hacer tantísimas cosas”... es cierto, no tenía simpatía... luego cuando las cosas le afectaban personalmente, por ejemplo, le molestaba mucho el hecho de que *La dolce vita* hubiera sido prohibida en España y se hubiese proyectado más de veinte años después... tenía una atracción, una gran simpatía por España como país, por la vitalidad, por todas las manifestaciones, por las mujeres españolas, etc., pero, naturalmente, se mostraba muy contrario al régimen franquista. Casi no viajó a España, viajó poco a cualquier otro lugar, era un hombre que se movía poco porque, a fin de cuentas, estaba bien en su burbuja, estaba bien en Roma, en su oficina, Cinecittà, su casa, los tres restaurantes a los que solía ir de manera alterna, y la casa de Fregene en los meses de verano. No le gustaba salir de esta rueda, por eso se fue precisamente cuando tuvo que hacerlo

**S.** ¿Y respecto a Jordi Grau le dijo algo alguna vez?

**K.** No, que yo recuerde no... además, había mucha gente que venía a visitarle, establecía relaciones, y estaba también cansado de recibir a personajes, directores, jóvenes colegas de todo el mundo. En cierto momento llegó un americano joven, y el representante de Fellini, que era Mario Longardi, dijo que estaba este chico que le acosaba “tienes que hacerme este favor” —“bien —dijo— llévalo a comer allí a la Cesarina”, y él llegó a la hora de la comida a la Cesarina con este joven bastante

tímido, un judío, pato, que tenía una cámara fotográfica. Fellini en un primer momento había tomado esto como algo que debía hacer sin tener muchas ganas, luego, poco a poco, fue interesándose por este tipo. Y luego dijo “pero mira, este tipo de aquí me gusta, este tipo es capaz, irá bien porque... tiene ideas, tiene fantasía”; Fellini hablaba poco el inglés, hablaba poco los idiomas en general... con el inglés se arreglaba con los actores, el francés casi nada, y entonces se paraba allí su conocimiento, pero Longardi le hacía de traductor. Longardi muchos años después se fue al despacho de este chico que se convirtió en un gran director y productor, y vio que el despacho estaba todo tapizado con fotos del encuentro con Fellini en “la Cesarían”, y el chico era Steven Spielberg. Seguramente también los españoles habrán venido, yo creo que Azcona, por ejemplo, lo veía con frecuencia, por lo que allí había un problema. Azcona era el hombre de Ferreri, y Ferreri y Fellini estaban en competición, había una relación simpática, pero un poco exasperante, vamos. Yo una vez vi una escena en Cinecittà... estaba Marco que rodaba en un estudio y Fellini que no sé si estaba rodando, de todos modos estaba siempre en Cinecittà. Yo paseaba con Fellini por el bulevar de Cinecittà, empezaron a intercambiarse unas palabras y Fellini en cierto momento dijo: “¿Pero oye, pero para ti, quién es el más conocido entre nosotros dos?”, y Ferreri le contestó: “Eso no lo sé, pregúntame quién es el mejor”. Ferreri era un hombre genial, a otra escala porque Ferreri ha estado siempre un poco en un cine alternativo, en un cine pobre; se ha podido permitir luego muchas cosas que Fellini en el fondo se ha negado, porque en un cierto sentido le ha salido este delirio de grandeza. Fellini se ha enamorado de los decorados, ha sido un enamorado de reconstruir cosas, y esto significa costos cada vez más elevados, porque en el fondo, si las películas de Fellini hubieran costado lo que las de Ferreri, habría hecho el doble de películas, ¿no? Por el contrario, cada película de Fellini era dura de pelar... a veces bien recompensado por las taquillas, pero más a menudo los productores perdían también dinero.

**S.** ¿Fellini estaba preocupado por la censura o las críticas negativas que podían tener sus películas?

**K.** No, Fellini estaba ofendido por la censura, no preocupado... vamos, que metieran mano en sus películas... de hecho había logrado bastante defenderse de todos los modos posibles, incluso yendo a Génova a ver al cardenal Siri para mostrarle una película, *Las noches de Cabiria*, de noche, para superar las dificultades del ministerio. Como después fue ferozmente contrario a Berlusconi por las interrupciones publicitarias de las películas. Y dio tanto miedo que en sus películas luego no ponían las interrupciones. Él tocaba todos los resortes por esta cosa de las interrupciones y el

único acto político de verdad muy fuerte fue contra estas interrupciones publicitarias. Se asoció con los colegas, hizo unas declaraciones, hay una declaración muy larga que hizo por la ANAC, que era la asociación de los directores, filmada, donde dice cosas tremendas respecto a este tema. O sea, que él estaba muy a la defensa no de sí mismo, sino de su trabajo.

**S.** Cuénteme, ¿España ha sido un motivo de inspiración para Fellini? Inspiración en el sentido de arte, literatura... por ejemplo, sé que tenía en la biblioteca los libros de Quevedo.

**K.** No sabría decir, seguro que, de algún modo, estas cosas estaban en el aire... claro... no es como Rosi que hizo *El momento de la verdad*, que es una película verdaderamente española, que de verdad entra en el corazón de un fenómeno decididamente ultra español como es la corrida, una película quizás la más bonita que haya sobre el toro. Pero Fellini... creo que también este hecho de que haya conocido poco e indirectamente... sabes, luego hay una cosa que decir de Fellini y es que no iba nunca al cine y no se ponía nunca películas. Era muy intolerante, incluso con las personas que él admiraba como Bergman, como Kurosawa, que eran las personas a las que él admiraba verdaderamente, pero de Bergman, según creo, él vio seguramente *Fresas salvajes* y de las otras películas vio quizás algunos trocitos. Él le admiraba así, por intuición. Y con Kurosawa era un poco lo mismo; tuvo también una gran simpatía personal, fue a verlo a Tokio cuando recibió el galardón imperial. Fueron a cenar a un restaurante típico donde uno se tiene que sentar en el suelo y hay geishas, etc... Y, bueno, luego... puedo decir una cosa que ahora ya no es un secreto. Llegó el vídeo de la última película de Kurosawa, y Kurosawa se la envió a Fellini porque quería que Fellini dijera algo de esta película que él pudiera utilizar después en la publicidad... Fellini dijo esta opinión sobre la película. Y Fellini me dijo: “Mira, qué coñazo, Akira me ha enviado esta película; oye, hazme un favor, mírala tú, y escíbeme dos” y entonces yo vi esta película y escribí cinco líneas... como tantas veces me ha pasado, que he escrito en lugar de Fellini porque él estas cosas... declaraciones para los periódicos, no tenía ganas de hacerlas, y entonces te decía “escribe más o menos así” y entonces yo hacía el trabajo para él, y finalmente... él se lo envió a Kurosawa. Me telefoneó y me dijo: “Mira, Kurosawa estaba feliz y ha puesto en todos los periódicos esta opinión mía, pero sí que es bonita la película” pero él, por Kurosawa, sentía verdaderamente una admiración increíble. Los españoles no lo sé... quizás es que eran también años, en los cuales, aparte, quizás, de Saura, no había directores españoles que tuvieran un gran relieve en la escena internacional. Se trataba de una cinematografía que causaba fatiga, era un poco estrangulada. Así que... le habría gustado mucho Almodóvar,

seguramente, Almodóvar tiene mucho de Fellini, y estoy seguro de que le habría gustado, habría sentido mucha simpatía también por la persona, porque era... era, en resumidas cuentas, su tipo. Pero no coincidió en el tiempo, él murió en el 93, cuando Almodóvar empezaba

**S.** ¿Según Usted, Fellini tuvo influencia sobre el cine español?

**K.** Bueno, él ha influido un poco a todo el mundo, hay algo de Fellini que está por todas partes. Sin embargo, quiero decir una cosa: donde haya un reflejo del estilo de Fellini, propio de su gusto, de su tipo de imagen, etc., entonces está equivocado porque él es inimitable en cierto sentido, porque hay cosas quizás de un gusto tan... exageradamente alto que en una película de Fellini las aceptas, pero si las hace otro no van bien. Pero muy en el fondo, en resumidas cuentas, creo que pocos han evitado la relación con Fellini. Desgraciadamente, ¿sabes?, cine español, aparte del de Almodóvar, vemos muy poco y no tenemos una... a veces, naturalmente hay una película que impresiona... sobre todo en lo que se refiere a festivales, a programación *d'essai*, pero de películas de circulación verdadera, españolas, bueno todavía... además, es maravilloso porque, desde que hemos hecho Europa, las películas europeas no circulan más, porque incluso las películas francesas llegan poquísimas a Italia, la películas italianas no llegan para nada a Francia y de Alemania no sabemos nada. También tendrán una producción interesante. A veces hay una película. De España igual, hay de vez en cuando una película que despunta y salta fuera, pero no hay una relación desde la que se pueda saber que existe un director, un grupo de directores o de productores que hacen un determinado trabajo. Hay muy poca comunicación, además han creado este premio Félix que no significa nada. Porque el film europeo como film europeo no existe, existen películas de estas naciones que además tienen también dificultades para comunicarse entre ellas. Por lo tanto, Fellini no... desde este punto de vista... no sé, no es que sepa todo, vamos, no es que le haya seguido día tras día, pero no me parece que haya habido una gran... sí, seguramente una simpatía, seguramente un gran alivio cuando España se liberó, cuando surgió la gran movida, estas son cosas que le gustaban mucho, en suma, pero de hechos directos de hechos... claro que él podía tener una gran relación con Azcona, porque Azcona era un personaje que estaba en esa línea... porque Fellini es también uno que hace las cosas a la italiana, también él, en resumidas cuentas, utiliza el *esperpento*<sup>3</sup>... es uno que está por encima de los renglones, así que con Rafael habría estado completamente de acuerdo;

desgraciadamente Rafael estaba ligado a... él no lo habría cogido nunca para trabajar porque trabajaba con Ferreri.

**S.** De política nunca.

**K.** Él tenía una opinión sobre todo porque era uno que por la mañana leía un montón de periódicos, tenía una opinión sobre todo, un juicio. No hacía política en el sentido de firmar las mociones porque no creía en este tipo de intervención sobre la realidad sociopolítica y decía “intentamos hacer bien nuestra profesión y haremos bien también a nuestro país”... en esto se distinguía porque para los directores italianos la política ha sido siempre como el fútbol, una cosa de la cual hablan todos, se ocupan todos, dos directores italianos se encuentran y hablan de política, pero hablan de política en el sentido estricto juzgando a las personas, los partidos, las cosas etc..., y esto Fellini... no tenía esta sensibilidad, vivía en otra dimensión.

**S.** Una curiosidad, ¿le ha dicho alguna vez cuál de sus películas prefería?

**K.** Nunca ha vuelto a ver sus películas, nunca ha vuelto... ha vuelto a ver un trozo de *La strada* cuando se fue a Japón, porque me dijo: “me han causado una gran impresión, me han mostrado una cosa”. Fellini se tiene que tomar con... no sé si es verdad esto... dijo: “Me han mostrado una cosa que era como una moneda así” (y me hace la forma de la moneda con la mano) y les preguntó a ellos: “¿qué es eso?” - “Esto es la strada”, le contestaron. Y entonces se la pusieron así... y le hicieron ver y oír *La strada*. Y me dijo “mira, es algo que no se encuentra en los comercios porque la creatividad técnica e industrial está muy adelantada respecto a la venta. Ellos esperan vender lo que hay ahora, y mañana y pasado mañana, pero yo he visto algo... Mira, no había vuelto a ver nunca esta película, las imágenes eran una cosa estupenda y el sonido ha sido como cuando hemos grabado la música con Nino Rota en la Phono Roma. Es la primera vez que he escuchado el sonido de *La strada*”.

Mientras que Giulietta ponía mucha atención cuando echaban sus películas por televisión, se las veía por televisión, después la llamaban y estaba contenta, en cambio él pasaba, salía, echaba un vistazo, veía dos minutos... eso es, eso habrá visto de sus películas. Pero creo que la película fundamental más secreta, la que revelaba más de Fellini era precisamente *La strada*. *La strada* es la película absoluta suya, su mito propiamente, diría, en la cual ha representado su vida; y luego estaba muy apegado también a *La dolce vita* porque era un cuadro de aquel momento que estaba pasando Italia, el mundo, Roma, así que fue una película hecha con mucha participación, con mucho entusiasmo, con mucho sentido de los tiempos. Él era extraordinariamente sincrónico con lo que pasaba, pero, por lo demás, siempre se proyectaba hacia adelante.

**S.** Y a Usted, ¿qué película de Fellini le gusta más?

**K.** Bueno, yo personalmente... *La dolce vita* porque participé, escribí un libro, estuve dentro, pero dentro de verdad, en el sentido de que yo vivía en Milán e iba a Roma dos o tres días cada dos o tres semanas, así que he ido siguiendo un poco todos los set; pero cuando venía, me ponía a su lado en el coche, y yo vivía con Fellini mucho más que uno que estuviera en Roma. En el fondo, la relación con Fellini me la ha salvado el hecho de no haberle cansado nunca porque durante muchos años he estado en Milán, por lo cual, cuando venía yo era una novedad, era una persona diferente, y además tenía también la garantía de que después me iba, no me quedaba tiempo para molestar... eran periodos breves de dos o tres días, pero muy intensos, y su vida era muy curiosa, estaba muy llena de aventurillas, de cosas misteriosas, de citas, de carreras para ir a los usureros que le daban dinero y... en fin, nos hemos divertido... en fin, me he divertido yo siguiéndolo así como Sancho Panza sigue a Don Quijote. Aquello fue un gran, un gran momento de la vida... yo luego tuve enseguida otra gran aventura de una clase totalmente distinta, porque hice *Salvatore Giuliano* con Rosi y allí conocí y aprendí la historia, la política, la sociedad, Sicilia, la mafia y... vi verdaderamente a Italia como es, y esto es algo muy singular; Fellini y Rosi hacen un cine completamente diferente, opuesto. Rosi siente una gran admiración, siempre ha tenido por Fellini un gran respeto, también simpatía, amistad, y Fellini estimaba muchísimo a Rosi, porque cuando le dije... yo, entre otras cosas, no conocía a Rosi cuando me mandaron a Sicilia a echarle una mano por los problemas que había alrededor de esta película, y a escribir un libro, Federico me dijo: “Pero te vas a Sicilia?”- “Sí” – me dijo: “¿Pero qué haces?” – “Bah –digo– es esta película con Rosi”... “Mira, haces muy bien, haces muy bien en ir, será una experiencia fantástica, yo sé que será una buena película”. A lo mejor nunca la ha visto, pero él sabía que era una buena película. En cambio Rosi me contó... aquí hay una cosa de Fellini interesante: una noche dieron *Uomini contra*, una película de Rosi sobre la primera guerra mundial, por televisión, y Fellini, quién sabe cómo, tenía insomnio, vio esta película de milagro y lo llamó a las dos de la madrugada para decirle: “Soy Federico, mira esta película...”. Y Rosi aún ahora recuerda esta llamada de Fellini como uno de los grandes momentos de su vida; esta película en realidad le causó aflicciones porque era una película que tuvo muchas dificultades, era una película muy dura, muy bonita también, ahora olvidada por completo. Y Fellini le dijo: “mira, es una película extraordinaria, me he quedado allí justamente...” y ésta es una cosa rarísima. Fellini en los últimos diez años, tal vez más, no dormía, empezó a sufrir de un insomnio terrorífico, dormía dos horas por noche. Luego encontró unos arreglos, tomaba unas pastillas, en fin, algo, había

llegado a dormir tres o cuatro horas, por eso tenía muchas horas en las cuales no sabía qué hacer, y entonces no lograba a estar en la cama... y entonces volvió a ser un gran lector... y Fellini, yo creo que hasta un cierto punto de su vida no había leído nada, se hizo un grandísimo lector y, dado que era un hombre de una sensibilidad, de una inteligencia monstruosa, entonces leía, leía... extraño porque de los directores jóvenes no le importaba nada, de los jóvenes en general no tenía interés alguno... y, en cambio, se interesó por los jóvenes escritores italianos. Compraba todos los libros, todas las novelas de los jóvenes escritores y los leía por la noche. Si por casualidad uno le gustaba, él le llamaba a las siete de la mañana y decía: “Soy Fellini, he terminado ahora de leer tu libro” y éste, despertado, sacado de la cama, pensaba que era una broma y decía... “pero te parece que”... y de verdad... y así ayudó a unas personas, a unos jóvenes a moverse en el mundo editorial. Fellini, en fin, era una potencia, él hizo esta grandísima operación comercial que quitó a Simenon de la Mondadori y lo mandó a la Adelphi. La Adelphi sigue vendiendo, ha vendido millones de copias de Simenon, haciendo además su felicidad porque se quejaba de que la Mondadori le trataba como un autor ya usado, en fin; y entonces no lo reeditaban... en cambio, Fellini le dijo que había una nueva casa editora que era la Adelphi y que estaba seguro de que... no era tampoco una idea que surgía enseguida porque Simenon es un genio, pero es un escritor considerado de entretenimiento, no es un ensayista, no es un gran estilista, no es un... puede pensarse que estas cosas gustan a la Adelphi, y, por el contrario, Fellini decía: “no, mira, esto te hará bien a ti, les hará bien a ellos...”... y de hecho concretó lo que otro, en su lugar, habría podido llevarse un porcentaje enorme.

Fellini, siempre he dicho que si hubiera sido periodista, si hubiera sido director editorial, era uno que tenía una rapidez, una inteligencia, una capacidad de... sin tener, pues, una gran cultura, sin tener... pero en un instante él se apoderaba de todo, y lo que no sabía después lo inventaba, pero lo inventaba de una manera tan cercana a la realidad, en fin... es decir, él comprendía perfectamente de lo que se estaba hablando, y entonces podía desarrollar también un discurso suyo alrededor de la cosa, que era además correcto. Esto es algo muy particular que he visto en él y no he visto en ningún otro.

**S.** Gracias señor Kezich por esta entrevista tan rica de recuerdos; me ha proporcionado muchas emociones.

**Mario Camus** (nacido en Santander en 1935) después de cursar estudios de Derecho, no concluidos, entra en 1956 en la Escuela Oficial de Cinematografía, donde más tarde enseñará. En 1959 escribe con Carlos Saura *Los golfos*, y en 1964 *Llanto por un bandido*. Su primer largometraje es de 1963, *Los farsantes*. Desde entonces abraza todos los géneros: comedia, suspense y musical. Pero Camus es conocido sobre todo por las adaptaciones literarias, tanto que sus obras de mayor éxito e importancia son *La colmena* (1982), de la obra de Camilo José Cela, que gana en el Festival de Berlín de 1982 el Oso de Oro como mejor película, y *Los santos inocentes* (1984), adaptada del libro de Miguel Delibes, película con la cual Alfredo Landa y Francisco Rabal obtienen —ex æquo— el galardón de mejor actor en el Festival de Cannes.

Pero importante es también la película de unos años antes (1975) *Los pájaros de Baden-Baden*, que gana el segundo premio del Sindicato Nacional del Espectáculo como mejor película, mejor guión y mejor dirección.

En los 90 realiza sus obras más personales con el análisis del terrorismo de ETA presente en *Sombras en una batalla* (1993), por la cual recibió un Premio Nacional de Cinematografía del Ministerio de Cultura y *La playa de los galgos* (2002), y con las películas contra el capitalismo *Después del sueño* (1992), *Adosados* (1997) y *El color de las nubes* (1998).

Ha trabajado también para la televisión, pero sin abandonar nunca el cine.

También ha escrito un libro de relatos: *Un fuego oculto* (Madrid, 2003).



***Entrevista a Mario Camus,***  
**Madrid, 7 de noviembre de 2008.**

**S.** ¿Recuerda la Semana de Cine Italiano en el Instituto Italiano de Cultura, una en 1951 y la otra en 1953? ¿Tuvieron importancia?

**C.** Sí, tuvieron importancia esas semanas, pero eran para un número reducido de personas. De todas maneras, no eran películas cualitativamente notables, yo vi un par de ellas, y había una de De Santis que no era una película de gran calidad, y tal vez no vi muchas porque, como decía, había un número limitado de personas que podían entrar.

De Fellini vi una película, *Luci del varietà*. Curiosamente la vi porque había adaptado como guionista una novela de un amigo mío<sup>1</sup> cuya historia se refería a la gente que hacía teatro por los pueblos; entonces, un productor —yo era estudiante— me llamó diciéndome que la historia le interesaba mucho porque era muy parecida a *Luci del varietà*. Me preguntó si me gustaría vendérsela, y yo, que en aquel entonces no era director, era joven, se la di. Luego vi *Luci del varietà* y había muchos puntos en común con esta historia, pero no había influencia porque yo no había visto antes *Luci del varietà*. Era una casualidad, era un poco la influencia que nos llegaba del cine italiano a las cosas que hacíamos: pero precisamente del cine italiano en general, no específicamente de Fellini. Yo diría que Fellini tuvo su gran momento posteriormente a todo esto... primero fue *Cinema nuovo*, Guido Aristarco, Zavattini, Zampa, y todas las películas que venían a España después del año 46-47.

Más tarde se supo que Fellini había sido uno de los guionistas de *Roma ciudad abierta*... pero en aquella época aún no había sido realizada *La strada*, que fue la que hizo que se le conociera aquí. Creo que *Luces de variedad* no llegó a España. Fellini ejerció una poderosa influencia a partir de *Ocho y medio*, pero también antes... cuando nos presentaron en la escuela *Las noches de Cabiria*, *I vitelloni*. *I vitelloni* tuvo una gran repercusión entre nosotros, pero no tanta entre el público porque creo que llegó más tarde, y fue en cineclubs o salas especiales.

Fellini llegó a ser muy familiar entre nosotros en los años 50-51, 53-54... cada película que venía a la escuela suscitaba mucho entusiasmo, y alguna se proyectaba en las salas comerciales, y tenía mucho éxito, como en el caso de *La strada*.

**S.** ¿Sobre Usted tuvo alguna influencia en particular?

---

<sup>1</sup> Probablemente el escritor Daniel Suerio, (A Coruña 1936 - Madrid 1986).

C. Es muy difícil, uno no tiene el control científico sobre su propio cerebro para saber qué te ha influido o no, si ha influido Fellini o no; yo imagino que sí, que influencia la ha tenido cualquier cineasta activo cuyo trabajo empieza teniendo en consideración cualquier película italiana que pertenezca a este periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial. Pero yo no diría que he tenido una influencia de un director en particular o de una película; lo que influyó fue la gran corriente neorrealista, esto sí, de una manera poderosísima. Influyó no solo en los cineastas españoles, sino también en los ingleses, en los americanos... el neorrealismo es una corriente cinematográfica que todavía no se ha extinguido, que sigue siendo imitada, es una forma de hacer. Trabajamos no sobre las personas importantes, sino sobre las personas normales, que viven una vida normal, que caminan por la calle, que comen, que suben y bajan... por tanto, se trata de una fórmula neorrealista que continúa y ha continuado siguiéndose, y ha llegado hasta el último ángulo... en literatura se puede comparar con Chéjov; en definitiva, no hablamos de los duques, sino que hablamos de la gente de la calle. Esta es la historia y añadido que los italianos salían de una época donde todas las casas tenían óptimos teléfonos blancos y las señoras se vestían de seda, y de repente todo esto desaparece porque era una tontería, y aparece un cine que cuenta la historia de los italianos de la calle.

Fellini es un alquimista, un personaje diferente, él no hizo solamente un tipo de cine, quiso abrazar diversos niveles de cine, no era neorrealismo, era fellinismo, era otra historia... hizo obras maestras. Tal vez la película que más me impresiona, y que sin duda es, junto a *I vitelloni*, la mejor, es *Amarcord*. Pero sentir yo la influencia de Fellini... no... sentir la influencia del cine italiano, sí, porque, en definitiva, se percibía la influencia del *free cinema inglés*, era lo mismo porque también este experimentaba la influencia del cine italiano. El cine neorrealista italiano fue como una explosión que llegó a todas partes, y sigue teniendo eficacia; es una fórmula que curiosamente nace de allí... quizás en los Estados Unidos, en la época de King Vidor, había películas que parecen muy similares a las que se hicieron después en el cine italiano, pero King Vidor hizo dos películas de este tipo, los italianos dieron vida a una corriente entera.

*Los farsantes* es la película que tuvo mucha relación con *Luces del variedad*. La película tuvo muchos problemas con la censura: quitaron la banda sonora de la semana santa, quitaron la relación que había entre dos hombres, quitaron todo y la redujeron a una historia muy surrealista. Yo nunca quise volver a verla... porque después había toda una alegoría, unas cosas simbólicas porque la troupe, porque el señor que los mandaba se llamaba Paco, Paco don Francisco, una extraña historia, y los mandaba y se quedaban sin comer, y se limitaba a esperar y a decir que iban no se

sabe adónde... todo era muy literario... y... tenía, sí, cierta influencia de *Luci del varietà*, pero no era influencia propiamente dicha, sino coincidencia; la manera española o la manera italiana eran más o menos la misma cosa.

Es muy difícil establecer una línea clara, una relación directa pura sobre una película o la relación de un director sobre otro... es muy complicado. Insisto en que había influencia del movimiento en general, este movimiento con su desarrollo literario en *Cinema Nuovo* y los artículos de Guido Aristarco... A mí siempre me ha interesado más la opinión de los italianos sobre el cine que la opinión de los franceses. A mí los franceses no me interesaban para nada, me interesaban los italianos y lo que pensaba esta corriente. En aquella época conocía a guionistas como Sergio Amidei, como Monicelli, Tullio Pinelli, Flaiano... había gente notable en aquella época... habrá también hoy, pero hoy el cine italiano *a disparu*. Tuvo grandes talentos, a mí me gusta mucho Olmi, me parece un personaje interesantísimo, y además ellos hablan siempre de la persona sin sofisticación... uno puede seguir determinados caminos, cine de género, policíaco, de terror, de suspense, imitar a los grandes del cine americano o hacer cine de la gente normal, y entonces ya estás imitando, imitando o siguiendo toda una corriente que establece el cine italiano en los años 49 ó 48 y 60, y más.

Y allí está una variante de Fellini porque es muy personal; Antonioni, que es una variante bastante nórdica, una filosofía menos mediterránea y muy sueca... y hay gente... que va más allá... Visconti va más allá porque la grandeza es otra historia. *El Gatopardo* es una especie de obra maestra que se eleva por encima del neorrealismo, por encima de cualquier cosa, y seguramente la parte final del *Gatopardo*, el baile que dura una hora y cuarto... seguramente con todos los medios de los cuales dispone el cine americano, con personalidades como Scorsese o con quien pueda derrochar tanto dinero, no llegaría a hacer ni siquiera cinco minutos de este baile: es algo que es como si fuera exclusivo de los italianos, ese cuidado minucioso, una verdadera obra maestra. Me imagino que cuando Scorsese hace *La edad de la inocencia*, o cuando alguien hace estas películas, imagino que ven antes *El Gatopardo*, pero es imposible, nunca lograrán hacerlo igual. Esto es un poco lo que diferencia a Europa de los Estados Unidos, y lo que diferencia a Italia del resto de países. Visconti, Fellini, Antonioni, que estuvo un poco dentro del movimiento, pero que fue separado por razones de estilo. Zampa, Germi, De Sica... eran todos auténticos maestros. Venían aquí, era todo fantástico y esto parecía que no terminaría nunca, cuando bruscamente se paró. Pero la influencia, insisto, no es una línea continua y recta que se pueda mirar y explicar... está en el aire, es algo que no tiene, por mucho que la busquemos, una explicación

categorica, ilustrada, definitiva. Es como respirar de manera natural. Querías hacer películas que se insertaran en lo que nos interesaba y elegías a un modelo.

*Calle Mayor* muestra signos de influencia... todas nuestras películas los tienen. Que haya películas que presentan coincidencias, no hay ninguna duda. Es normal, también *Los farsantes* presentan coincidencias con *Luci del varietà*, manteniendo las debidas diferencias. Es normal, somos sociedades muy parecidas, el idioma es muy parecido, el modo de vida es parecido. Casi todos dependemos de ese señor que está en el Vaticano y sobre todo en la España mediterránea... un italiano no se siente un extraño en Valencia o en Madrid.

Coincidencias, las hay, pero el director lo hace de una manera que podría ser inconsciente. Tiene una idea, y cuando desarrolla ésta, piensa que se está pareciendo mucho, por ejemplo, a *I vitelloni*, pero no lo desdeña porque, en la sociedad en la que vive, esto existe; así que perfectamente podría haber venido de su visión de la sociedad. Existe sobre todo la fuerte influencia de esta corriente, que nos indica sobre qué individuo, sobre qué tipo de persona debemos hablar y hacer películas. Y esto es lo que el neorrealismo establece, una manera diferente de ver la vida, interesándose no por los seres míticos, los héroes, sino por la gente de la calle. Luego hay una relación continua, Zavattini viene a España y tiene grandes conversaciones, sobre todo con Berlanga, que hará algo con una historia de Zavattini. Viene Pinelli, viene también, y pasa mucho tiempo, Ennio Flaiano y Sergio Amidei, al que conocí aquí. Solían venir a España, tenían una relación directa.

Yo soy muy poco felliniano, era una personalidad que yo no podía comprender, no puedo entender. El grande maestro, para mí, está en *I vitelloni* o en *Amarcord*, el resto de las películas, como *Casanova* o *Roma* o *La ciudad de las mujeres* o *La dolce vita*, no puedo aguantarlas, no me interesan nada, para nada, todas estas cosas me parecen espantosas. No me gustan, *Ocho y medio* no la aguanto, *La dolce vita* es una buena película pero... no me interesa nada. La gran repercusión que tuvo *Ocho y medio* nunca la he comprendido, nunca, pero esto es un problema personal, cada uno tiene su manera de ver las cosas. Me interesa más Monicelli, a mí personalmente. No busco una manera de pensar, me viene dada por lo que he leído, por cómo he sido educado, por lo que he estudiado... tengo una personalidad que puedo decir en qué se parece a esto o a... y en el cine es muy fácil decir si hay una película que me guste o no, forma parte del sistema prolongado de ser espectador. Tú me dices *Ocho y medio*... la puedo ver una vez... pero *La ciudad de las mujeres*, no; no resisto ni cinco minutos. Recuerdo que *La ciudad de las mujeres* era algo terrible, tremenda; dos trozos de Olmi es lo que me gusta más de todas estas películas. No me gustan nada, no me divierten nada. No

encuentro la gracia en Fellini, a menos que se trate de películas determinadas, pero me parece un hombre con un talento bárbaro; el problema es que su talento a mí no me llega, no llega, estoy lejos de su influencia, pero no sé por qué, no es que yo tenga manías particulares... Fellini es un monstruo, eso está claro. Lo que cuenta Ugo Pirro del guión de *Roma ciudad abierta* y de cómo participó él y de sus contribuciones a esta película... me parece que es un tipo que está fuera de los cánones normales... sin duda es un gran maestro. El problema es que hay cosas que a mí no me impresionan para nada.

Para mí Monicelli tiene algo de especial. Germi me gustaba mucho. *Un maldito embrollo* es una película fantástica... es todo así de sencillo, normal. Germi me gustaba mucho, incluso *El camino de la esperanza*, y me gustan muchos otros directores, hay muchos. Fellini es un hombre muy personal, es estupendo, reconozco que tiene unos métodos bárbaros, estupendos, pero las películas de Fellini *Ocho y medio*, *La dolce vita*, *Casanova*... no me gustan.

Es cierto, no tengo intención de quitar importancia a Fellini, insisto en decir que es un gran creador y sé lo que cuesta hacer una película y lo que cuesta tener una personalidad propia.

Las películas de Monicelli tienen siempre algo que está bien porque Monicelli tiene más consideración por el espectador normal. Monicelli tiene siempre una especie de gracia que es muy particular, como si odiara el hecho de aburrir o hacer películas demasiado cerebrales, es otro aire completamente distinto, una dimensión más divertida, a veces más inteligente. No sufre de megalomanía... pero esto no significa nada, no significa que yo infravalore a Fellini o que hable mal de Antonioni. Son grandes maestros, solo que si tú me preguntas hasta qué punto he seguido estas películas, entonces unas sí, me han gustado, otras me aburren mucho.

En España tenemos un director como Buñuel, que es el más irreplicable, nadie lo puede imitar, nadie puede ni siquiera aproximarse a su idea de cine. Pero hay películas de Buñuel que me gustan y otras no. Como en el caso de Antonioni... algunas sí y otras no.

Las influencias verdaderas vienen de las revistas, de los escritos, y aquí no se recibían nunca revistas italianas de cine. Se recibieron en la época en la cual yo empezaba a estudiar, llegó *Cinema nuovo*, pero hay que pensar que en Madrid había veinte ejemplares de *Cinema nuovo*. Pero *Cinema nuovo* en un momento dado se hace prácticamente desconocido... y entran con mucha fuerza los *Cahiers*, que claro, son muy altaneros y muy pedantes. Ellos penetran fácilmente en los ambientes cinéfilos españoles, y a través de ellos llega el cine italiano; pero ellos admiten a algunos del

cine italiano y a otros no, de manera que son poco fellinianos y muy rossellinianos, son menos viscontianos que rossellinianos, y la crítica española, que es una crítica muy poco personal, sufre una influencia directa de los *Cahiers*, hasta el punto de expresarse a la manera de los *Cahiers*. Todas las noticias que circulan sobre el cine italiano vienen de los *Cahiers*. *Ocho y medio* encontró un favor unánime porque los *Cahiers* la juzgaron positivamente; de *Viaje a Italia* de Rossellini los *Cahiers* hicieron una crítica de elogio sin reservas. Por lo tanto todo sale de allá, y un montón de directores italianos fantásticos, a los cuales los *Cahiers* no daban importancia alguna, no eran tratados o conocidos; todo está deformado por esto. Aquí había dos revistas, *Film ideal* y *Nuestro cine*, pero *Nuestro cine*, más o menos emparentada con *Positif*, se inspira de manera confusa en ideas de izquierda. *Positif* representaba en Francia una corriente digamos más realista, que miraba hacia Italia y España, y no era tan exclusiva como los *Cahiers*, que son como una dama evanescente llena de dogmatismos. Yo no los puedo ver, eran periodistas que pretendían sustituir a los autores cinematográficos para hacer ellos mismos cine. Lo que tú sientes aquí, la adoración por uno, o la aversión por otro con palabras y frases muy literarias, sale de los *Cahiers*; aquí no hay una posición personal... digamos que si hablas con una persona un poco de tiempo, la persona termina diciéndote la verdad, lo que piensa. Pero hay casos, como el de Rossellini, que entraba en las conciencias de nosotros los cineastas a través de los *Cahiers*, porque la revista lo elevaba al cielo de manera muy literaria. Y Rossellini hizo películas buenas, pero también películas malas, hasta espantosas (las últimas eran una pesadilla), y esto es normal para cualquier cineasta. En los *Cahiers* lo idealizaban mucho, y toda la adoración que hubo aquí por Rossellini venía de la lectura de los *Cahiers*, y de estos críticos muy cahieristas que hoy se han deshecho de los *Cahiers* españoles... estas son aberraciones que comenten no los cineastas, sino más bien los críticos cinematográficos.

**José María Latorre** (Zaragoza, 1945) es crítico cinematográfico, pero también narrador del género fantástico y de horror (como las historias recogidas en el volumen *La noche de Cagliostro y otros relatos de terror*).

Director de la revista cinematográfica *Dirigido por*, es también responsable de la colección de libros *Programa doble*. Colaborador de revistas de cultura españolas e italianas, es también guionista de televisión.

Además, ha organizado un ciclo de películas de cine fantástico para la Filmoteca Española y un ciclo dedicado a Nino Rota (de quien es gran admirador y sobre quien ha escrito un libro *Nino Rota, la imagen de la música*, y dado muchas conferencias) para la Filmoteca de Cataluña.

Entrevista a José María Latorre  
**Barcelona, 25 de noviembre de 2008**

**S.** ¿Es verdad que los *Cahiers du cinéma*, como dice Mario Camus, influyeron mucho en la crítica cinematográfica española?

**L.** La influencia de los *Cahiers du cinéma* fue muy mala para la acogida crítica de Fellini en España. Hubo un problema grave, es decir, la primera época de su obra, desde *El jeque blanco* hasta *La dolce vita*, ha sido muy impactante en España por la conciencia nacional católica. La crítica consideraba a Fellini un arribista católico y manipuló el significado de sus obras. Cuando luego los *Cahiers du cinéma* condicionaron la crítica cinematográfica española, para Fellini, que no se encontraba en el arco de sus referencias, fue nefasto. Además, para el cine italiano, el verdadero santón era Rossellini, y Fellini se quedaba siempre un poco apartado. Todo eso se reflejó en lo que se escribió en España, digamos aproximadamente entre 1964-65 y 1972-73. Además, coincidió con una época muy interesante de Fellini, la posterior a su enfermedad, cuando descubrió la proximidad de la muerte, y hacía todos aquellos espectáculos “tan fascinadores” como el *Satyricon* y *Los clowns*, y fue mal entendido. Era también un periodo en el que la crítica estaba repleta de ideología política; entonces Fellini era como una bestia negra del cine europeo, pero sobre todo del cine italiano, y estas películas sufrieron las consecuencias de todo aquello. Yo estaba muy indignado en aquella época. Arrastré a unos amigos a ver películas de Fellini y logré algunas conversiones, pero estaba tan indignado que me propuse escribir un gran ensayo sobre él, y en 1973 publiqué mis estudios sobre Fellini, que aparecieron en la revista *Dirigido por*.

Mi interpretación suscitó un debate vivaz, porque empecé a hablar de Fellini de manera opuesta, o sea, empezando desde la época antineorrealista, la de *La strada* y la de *I vitelloni* (que no era cine neorrealista), hasta llegar a *Roma*, la última película entonces estrenada, que me parecía también extraordinaria. La crítica de los *Cahiers* influyó muy negativamente en todo esto, había, sí, alguna crítica positiva sobre Fellini, pero entre los cahieristas de España no.

En España, la crítica cinematográfica se distinguía en dos grupos, los seguidores de los *Cahiers*, y los influenciados por Aristarco. El primero era más formalista, el otro era más de contenido. Apareció la revista *Nuestro Cine*, que representaba precisamente a Guido Aristarco, y la otra, *Film Ideal*, que representaba el lado “cahierista” de la



crítica. Pero coincidieron en el juicio negativo sobre Fellini. Ni los aristarquistas ni los cahieristas tomaban en serio a Fellini, sobre todo a partir de *Ocho y medio*. Fue una época muy triste para la crítica de Fellini.

**S.** ¿Quién de entre los críticos cinematográficos de la época experimentó la influencia de Aristarco?

**L.** Uno que fue muy influido por Aristarco, en aquella época, fue Román Gubern, que escribía en *Nuestro cine*. Seguidor del crítico italiano era el director de la revista José Monleón: se llegó al punto de sentenciar en cada número, a quién “sentenciar” y a quién favorecer. Por positiva o negativa que fuese la crítica, la decisión final se tomaba en consejo. Yo soy muy anárquico, me parecía abominable esta política. Aristarco entonces era una especie de santón y representaba el lado comprometido, el lado continuista marxista y el realismo crítico.

**S.** ¿Había diferencia entre crítica de derechas y izquierdas en la acogida de Fellini?

**L.** Hay evidentemente una diferencia entre crítica de derechas y crítica de izquierdas, y (siento decirlo porque me considero una persona de izquierda), había unos críticos de derechas muy buenos, que sabían mucho de cine. Uno de estos, Marcelo Arroita-Jáuregui, era poeta, falangista y también censor; otro crítico muy bueno, militar de profesión, mirado con sospecha por el ejército, era Félix Martialay, que terminó por adoptar posiciones de extrema derecha. Sí que había, pues, diferencia. Generalmente, la derecha de los primeros años 60 tendía a valorar mucho el formalismo, deduciéndolo de los *Cahiers*, y la izquierda miraba sobre todo al contenido social de las películas. Pero la escritura era bastante mala en los dos campos. En España hay una mujer que ha logrado comprender a Fellini y que sabe mucho sobre de él, Pilar Pedraza; por lo que concierne a los críticos de Fellini, no me viene a la mente uno que hablara con sensatez de él. Había mucha hipocresía sobre Fellini.

Creo que en Italia se ha terminado con el estar cansados de Fellini, como ha pasado en España con Buñuel o Almodóvar. Los italianos consideran en general a Fellini como una gran figura y personalidad. Pero hay críticos del ala de los *Cahiers*, amigos míos, todavía afectados por sentimientos antifellinianos, así como yo era intolerante con el hecho de que me hablaran siempre de Luis Buñuel. Pero estoy también convencido de que los críticos que no tienen la influencia cahierista de los 50 y 60, saben ver mejor a Fellini que los que han estado condicionados. Aquí en España pasa lo mismo; el director de *Los Cahiers du cinéma* en España, Carlos Heredero, un día, cuando escribía para *Dirigido por*, me dio una palmada en la espalda y me dijo: “¿Qué pasa con Fellini que te gusta sólo a ti?”

**S.** Para usted, ¿Qué influencia tuvo Fellini sobre el cine español, o que influencia tiene hoy?

**L.** Hoy Fellini no es muy conocido.

Una influencia muy clara de Fellini es la de *I vitelloni* sobre *Calle Mayor*, pero no veo otras. Grau con *Noche de verano* tenía un toque de provincianismo, pero una influencia declarada no diría. Hoy día no hay nadie. Almodóvar no en absoluto, es una estética muy diferente, una estética llamativa completamente diferente.

Juan Cobos era partidario de una línea realista y cambió en los años 60, 62 por una línea “cahierista”. Lo peor de los *Cahiers* fue la política de los autores, que se aplicó a todos, y muchas películas consideradas de autor en realidad no lo eran. Además, afirmaban que un director con un determinado estilo nunca podría hacer una película de otro género. Y esto no es verdad.

En tiempos de Franco las revistas más serias eran *Cinema universitario* y *Documentos cinematográficos*; en los 60 había gran interés por el cine, era diferente de hoy, había otro ambiente.

**S.** ¿Qué película de Fellini prefiere?

**L.** La película que más me gusta de Fellini es *Casanova*, porque creo se adelantó a su tiempo, que sigue siéndolo, y que es una absoluta maravilla. Me gustan *I vitelloni*, *8½*, *Los clowns*, me encanta *La dolce vita*, me gustan todas las películas de Fellini, hasta *Ensayo de orquesta*, que es una gran película. He escrito un libro de la colección “Programa doble” sobre *Casanova* y *La dolce vita*, y después sobre *Amarcord*. *La ciudad de las mujeres* me pareció un desastre y *Y la nave va* me gustó mucho. *Entrevista* tiene algo de bueno, pero no me fascina, *La voz de la luna* es triste, no tiene nada que ver con las otras obras; *Ginger y Fred* me indignó y la encontré vulgar, me fui del cine antes de que acabara porque era la primera vez que veía a un Fellini feísta, todo estaba hecho con precipitación, se alargaban las escenas más de lo debido, y aún hoy no la he visto entera.

**S.** ¿Me puede explicar su pasión por Nino Rota?

**L.** Yo fui un privilegiado respecto a otros críticos españoles porque entré en el cine de Fellini a través de la música de Nino Rota. No logré conocerlo personalmente porque murió unos meses antes del encuentro, pero ahora soy muy amigo de su familia y de su prima Silvia con la que mantengo correspondencia. Rota vino a España una sola vez para representar *Il cappello di paglia di Firenze*, y vino precisamente cuando Franco se estaba muriendo, y no encontró una buena acogida. Su música es maravillosa, pero aquí en España sus obras no suenan tanto.

Rota me permitió entrar en la esencia de Fellini, en la fantasía de Fellini. No entré de una manera muy rigurosa, muy cerebral. Pero entré de una manera muy íntima, porque a mí me gustaba Rota desde siempre, y esto me abrió los ojos, me hizo ver las cosas de otro modo. Fellini cometió el error de convertir, después de la muerte de Rota, a todos los directores de música en un doble de Rota: se puede imitar el sonido pero no el espíritu. Falta vida en la música de las películas posteriores, sobre todo en *La ciudad de las mujeres*. Yo entré en el cine de Fellini a través de la música y por eso *Casanova*, que es una película musical, me gusta cada vez más.

**S.** Para Vd., ¿Fellini es más querido en Madrid o en Barcelona?

**L.** Creo que Fellini ha sido aceptado más en Barcelona que en Madrid; Madrid, en la parte de la crítica que conozco, sufría mucho la influencia de los *Cahiers*, en Barcelona estaban mucho más abiertos, más receptivos; creo que en Barcelona lo han entendido no bien, pero un poco mejor.

**S.** Volviendo a Rota, ¿qué le fascina más del músico?

**L.** A Fellini non importava che non si sovrapponesse bene il montaggio al movimento degli attori, perché aveva una emozione una intensità... Lo que me fascina de Rota es que no veía las películas, sino que se sentaba al piano con Fellini que le explicaba cómo tenía que ser todo, cómo tenía que funcionar, y Rota, mientras escuchaba, componía un tema que a Fellini le gustaba. Me fascina cómo podían hacer una música con tanto sentimiento; escuchando solamente a Fellini hablar de la película, Rota componía con la imaginación; era como si hubiera una relación poética. Lograba casi siempre que Fellini quitara la música que el director utilizaba para rodar. Fellini, cuando rodaba, ponía una música cualquiera, preguntaba a Rota si le gustaba para la película y Rota le contestaba que sí, pero luego la cambiaba. Fellini tenía obsesión por la *Marcha de los gladiadores* de Fucik, y después la quitaba. Por ejemplo, en *Giulietta de los espíritus* la quitó, e igual en el final de *8½*; a Fellini no le importaba que el montaje no se superpusiera bien al movimiento de los actores, porque tenía una emoción, una intensidad... y esto es lo que me gusta. Y en *Los clowns* se oye una música preciosa y se ve una orquesta detrás que está tocando tres instrumentos... es una emoción que se transmite, que es...

**S.** ¿Qué más puede añadir sobre la crítica?

**L.** Insisto que la influencia de los *Cahiers* fue nefasta para la valoración de Fellini, y al principio fue nefasto el influjo del catolicismo, pero lo de los *Cahiers* fue terrible. La excepción fue quizás *8½*, que es una película de más difícil aproximación para la gente en general.

La película que reconcilió a todos, aqueos y troyanos, fue *Amarcord*.

*Roma* es una película muy bonita, tiene un solo defecto, es que podría ser más larga, tres o cuatro horas.

**Bibliografía**  
**y**  
**Hemerografía**

**1. Bibliografía Sobre Fellini y su época utilizada en la Tesis en orden alfabético, por autor**

- ALTMAN, Rick, *Film/genere*, Milano, Vita e pensiero edizioni, 2004.(traduzione di A. Santambrogio).
- BERTOZZI, Marco, RICCI Giuseppe y CASAVECCHIA Simone, *BiblioFellini*, 3 voll., Roma, Scuola Nazionale di Cinema - Fondazione Federico Fellini, 2002
- BETTI, Liliana y ANGELUCCI, Gianfranco, *Casanova; Rendez-vous con Federico Fellini*, Milano, Bompiani, 1975.
- BOARINI, Vittorio, *El cine pintado por Fellini*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2007.
- CABEZÓN GARCÍA, L. A., *Rafael Azcona con perdón*, Logroño, Institutos de Estudios Riojanos, 1997.
- *Il lungo viaggio del cinema italiano: antologia di cinema 1936-1943*, al cuidado de Orio CALDIRÓN, Padova, Marsilio, 1965.
- CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico, *Como analizar un film*, Barcelona, Paidós, 1994.
- CERÓN GÓMEZ, Juan Francisco, *El cine de Juan Antonio Bradem*, Universidad de Murcia, 1998.
- CIANFARANI, Carmine, *Federico Fellini: Leone doro Venezia 1985*, Roma, ANICA, 1985 (2ª. ed. Roma, Attività Cinematografiche Italiane, cub Reedición, 1986).
- COLÓN PERALES, Carlos, *Rota-Fellini (la música en las películas de Federico Fellini)*, Sevilla, Anales de la Universidad Hispalense, 1981.

- COLÓN PERALES, Carlos, *Fellini o lo fingido verdadero*, Sevilla, Ediciones Alfar, 1989.
- COSTANTINI, Costanzo, *Fellini: les cuento de mì*, Madrid, Sexto Piso, 2005, (traducción de Fernando Macotela).
- CUETO, Roberto, *Calle Mayor...50 años después*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca-IVAC, diciembre 2006.
- ELIOT, Thomas Stearns, *Criticare al crítico*, Madrid, Alianza Editorial, 1967 (traducción de Julio Cortázar).
- *Federico Fellini: Seminario Internacional*, Sevilla 18 octubre-8 noviembre 1985, Sevilla, Fundación Luis Cernuda, 1985.
- FELLINI, Federico, *Apuntes: recuerdos y fantasías*, Barcelona, Muchnik, 1987 (traducción de Pilar Gómez Bedate).
- FELLINI, Federico, *Fare un film*, Giulio Einaudi, Torino, 1993.
- FELLINI, Federico, *Hacer una película*, Madrid, Ediciones Paidós Iberica, S.A., 1999 (traducción de Joseph Torrell).
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Luis Miguel, *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*, Universidad Santiago de Compostela, 1992.
- *Carissimo Simenon Mon cher Fellini, carteggio di Federico Fellini e Georges Simenon*, al cuidado de Claude GAUTER, y Silvia SAGER, Milano, Adelphi, 1998.
- GÓMEZ RUFO, Antonio, *Berlanga contra el poder y la gloria*, Madrid, Temas de Hoy, 1990.
- GRAU, Jordi, *Fellini desde Barcellona*, Barcelona, Ambit, D.L. 1985.
- GRAZZINI, Giovanni, *Intervista sul cinema*, Roma, Laterza, 1983.

- GRAZZINI, Giovanni, *Un dia haré una bella historia de amor. Conversaciones con Federico Fellini*, Barcelona, Gedisa, 1985 (traducción de Beatriz Anastasi de Lonné).
- GUBERN, Román, *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, Barcelona, Ediciones Península, 1981.
- *El ojo de Fellini: homenaje [exposición]*, al cuidado de Román GUBERN, Roberto SALBITANI, Rai FERRER y Jordi GRAU, Barcelona Fundació Caixa de Catalunya Centro Sperimentale di Cinematografia (Roma), 1994.
- *Fellini por Fellini*, al cuidado de Anna KEEL y Christian STRICH, Madrid, Fundamentos, 1978. (2ª ed. 1984.) (traducción de Paola Ugarelli)
- KEZICH, Tullio, *La dolce vita*, Bologna, Cappelli, 1961.
- *Giulietta degli spiriti di Federico Fellini*, al cuidado de Tullio KEZICH, Bologna, Cappelli, 1965.
- KEZICH, Tullio, *Il dolce cinema*, Milano, Bompiani Editore, 1978.
- *Giulietta Masina: la Chaplin mujer*, al cuidado de Tullio KEZICH, Valencia, Fernando Torres, 1985.
- KEZICH, Tullio, *Federico Fellini, la vita e i film*, Milano, Feltrinelli, 2002 (1ª ed. *Fellini*, Milano, Camunia, mayo 1987, y 2ª ed. *Fellini*, Rizzoli, septiembre 1988).
- *Giulietta Masina*, al cuidado de Tullio KEZICH, Bologna, Cappelli editore, 1991.



- KEZICH, Tullio, *Su La Dolce Vita con Federico Fellini*, Venezia: Marsilio, 1996.
- KEZICH, Tullio, *Cari centenari*, Alessandria, Falsopiano, 2006.
- Fellini, Federico, *Il libro dei sogni*, al cuidado de Tullio KEZICH y Vittorio BOARINI, Milano, Rizzoli, 2006.
- KEZICH, Tullio, *Fellini: la vida y las obras*, Barcellona, Tusquets, 2007 (traducción: Juan Manuel Salmerón)
- *Soltanto le parole, Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, al cuidado de Anna LONGONI y Diana RÜESCH, Milano, Bompiani, 1995.
- MCLUHAN M., *Gli strumenti del comunicare* (1964), Milano, Il Saggiatore, 1967.
- MICCICHE', Lino, "Introducción al neorrealismo cinematografico italiano", *Coloquios*, vol. 3 Valencia, ayuntamiento de Valencia, 1982-1983.
- MONTI, Raffaele, *Bottega Fellini*, Roma, De Luca, 1981.
- *Fellini los rostros de la nave*, Filmoteca de la Generalitat de Valencia, 1987.
- MORANDINI, Morando, *Non sono che un critico* Milano, Pratiche, 1995.
- NIETO FERRANDO, Jorge, Ramón, COMPANY y MIGUEL, Juan, *Por un cine de lo real. Cincuenta años después de las "conversaciones de Salamanca"*, ed. IVAC, la filmoteca de la Generalitat Valenciana, 2006.
- PEDRAZA, Pilar y LÓPEZ GANDÍA Juan, *Federico Fellini*, Madrid, Cátedra, 1993.

- QUINTANA, Ángel, *El cine italiano 1942-1961*, Barcellona, Paidós, 1997.
- QUINTANA, Ángel, *en torno al nuevo cine italiano*, Valencia, IVAC, 2005.
- QUINTANA, Ángel, *Federico Fellini*, Madrid, Cahiers du Cinema, El País, 2007.
- RENZI, Renzo, *Federico Fellini*, Parma, Guanda Editore, 1956.
- RONDÌ, Brunello, *Il cinema di Fellini*, Roma, Edizioni Bianco e Nero, 1965.
- RONDÌ, Gian Luigi, *7 domande a 49 registi*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1975.
- RUIZ SANZ, Mario, *El verdugo: un retrato satírico del asesino legal*, Valencia, cine derecho, 2003, p.36.
- TATARKIEWICZ Wladyslaw, *Storia dell'estetica. I. L'estetica antica, III. L'estetica moderna*, Torino, Einaudi, 1979.
- *Textos legales cinematografía y medios audiovisuales*, Ministerio de cultura, secretaria general técnica, Madrid 1991.
- TUBAU, Ivan, *Crítica cinematográfica española. Bazin contra aristarco: la gran controversia de los años 60*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1983.
- TUDURI José Luis, *San Sebastián: un festival, una historia, (1953-1966)*, Filmoteca Vasca San Sebastián. 1989.
- VERDONE, Mario, *Federico Fellini*, Milano, Il Castoro Cinema, 1995.
- DE VILALLONGA, José Luis, *Fellini visto por Vilallonga*, Madrid, Ed. El País, Aguilar, 1994.

- WILDE, Oscar, *El crítico como artista*, Madrid, langre, 2002, (traducción de Luis Martínez Victorio).
- WINCKELMANN, Johann J., *Il bello nell'arte. Scritti sull'arte antica*, Torino, Einaudi, 1957.

## **2. Bibliografía general sobre Fellini y su época, en orden alfabético, por autor**

- ALFIERI, Carlos, *Federico Fellini*, Rueda, Madrid, 1996.
- ANGELINI, Pietro, *Controfellini, il fellinismo tra restaurazione e magia bianca*, Milano, Ottaviano editore, 1974.
- ARPA, Angelo, *Fellini persona e personaggio*. Napoli: Parresia Editori, 1996.
- ARPA, Angelo, *La dolce vita: cronaca di una passione*, Napoli, Parresia Editori, 1996.
- BALDELLI, P., *Cinema della ambiguità: Rossellini - De Sica e Zavattini – Fellini*, Roma, Samonà e Savelli, 1969.
- BENEVELLI, E., *Analisi di una messa in scena. Freud e Lacan nel Casanova di Fellini*, Bari, Edizioni Dedalo, 1979.
- *Federico Fellini / Secchiaroli Tazio*, al cuidado de Giovanna BERTELLI, Roma, Rizzoli libri illustrati, 2003
- *Luci del Varietà*, al cuidado de Luigi BOLEDI y Raffaele DE BERTI, Quaderni Fondazione Cineteca Italiana, Milano, Editrice Il Castoro, 1999.

- CANGA, Manuel, *La dolce vita: Federico Fellini*, Valencia, Nau Llibres, Barcelona, Octaedro, 2004.
- CAPARRÓS LERA, José María, *Una historia del cine a través de ocho maestros: Lang, Vidor, Fellini, Tati, Truffaut, Berlanga, Polanski, Altman*, Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 2003.
- CAVALLI, Ennio, *10 Fellini e 1/2, raccontare ricordi*, Rimini, Guaraldi Editore, 1994.
- *8 1/2 / di Federico Fellini*, a cura di Camilla CEDERNA, Bologna, Cappelli, 1963.
- *Ocho y medio de Fellini*, al cuidado de Camilla CEDERNA, Barcelona, Seix Barral, 1964, (traducción de Manuel Vazquez).
- CRÒ, M., *La temàtica de Fellini y la poètica de Ocho y medio*, Mar de la Plata, ed. de Cultura Moderna, 1963.
- *Fellini della memoria*, al cuidado de E. DE MIRO y Mario GUARALDI, Firenze, La Casa Usher, 1983.
- DE SANTI, Pier Marco, Del Buono, Oreste, *I disegni di Fellini*, Roma, Bari, Laterza, 1982
- FELLINI, Federico, *La dolce vita*, Barcelona, Aymà, Colección Voz Imagen, 1963 (traducción: Concepción Díaz-Plaja).
- FELLINI, Federico, *El jeque blanco. I vitelloni. La strada. Il bidone*, Madrid, Alianza, 1972 (traducción de Esther Benítez).
- FELLINI, Federico, *Quattro Film :I Vitelloni, La dolce vita, 8 1/2, Giulietta degli spiriti / Federico Fellini*, Preceduti da Autobiografia di uno spettatore di Italo Calvino, Torino Einaudi, 1974.

- FELLINI, Federico y GUERRA, Tonino, *Amarcord*, Barcelona, Noguer, 1974 (traducción de Francisco J. Alcántara).
- FELLINI, Federico, *Roma de Federico Fellini*, Barcelona, Aymà, 1976.
- FELLINI, Federico, *La ciudad de las mujeres*, Milano, Garzanti, 1980.
- FELLINI, Federico, *Le notti di Cabiria*, Milano, Garzanti, 1981.
- FELLINI, Federico, *La ciudad de las mujeres*, Madrid, Nuevo Pensamiento, 1981. (traducción de René Palacios More).
- FELLINI, Federico, *El viaje de Mastorna*, Madrid, Ollero Ramos, 1995.
- FELLINI Federico y MANARA Milo, *El viaje de G. Mastorna – la película soñada de Fellini*, Barcelona, ediciones B, 1996 (traducción de Juanjo Sarto).
- *Fellini e i suoi film nei disegni della collezione Renzi* (Rimini, Museo Fellini: 20 gennaio-21 marzo 2004), Rimini, Fondazione Federico Fellini, 2004.
- *Federico Fellini: il libro dei miei sogni*, convegno internazionale, Teatro degli Atti 9-10 novembre 2007, Rimini, Fondazione Federico Fellini, 2008.
- *Federico Fellini autore di testi; dal MarcAurelio a Luci del varietà*. Atti del convegno di Bologna 29-30 ottobre 1998, al cuidado de Massimiliano FILIPPINI, y Vittorio FERORELLI, Bologna, Quaderni IBC, 1999.
- *Testimonianza per Fellini*, al cuidado de Giovanna FINOCCHIARO, Catania, Ed. CUECM, 1995.
- *Federico Fellini, l'arte della visione*, al cuidado de Goffredo FOFI, y VOLPI, G., Grugliasco, Tipografia Torinese, 1993.

- , *Ginger e Fred / Rendiconto di un film* sceneggiatura di Federico Fellini, Tonino Guerra e Tullio Pinelli, al cuidado de Mino GUERRINI, Milano, La Gaja Scienza, Langesi, 1986.
- HUGHES, Eileen Lanouette, *En el rodaje del Satyricon de Federico Fellini: diario entre bastidores*, Madrid: Sedmay, 1977.
- LATORRE, José María *Blade Runner; Amarcord* Barcelona, Dirigido por, 1994.
- LATORRE, José María, *El Padrino II; La dolce vita* Barcelona, Dirigido por, 1996.
- LANOCITA, A., "*Fellini*", in *Venti anni di cinema italiano, 1945-1965*, Roma, Sindacato nazionale giornalisti cinematografici italiani, 1965.
- LO DUCA, G., *La dolce vita: novelada*, (traduzione di Mariano Orta Manzano) Barcellona, Mundo Actual de Ediciones, D.L., 1981.
- MARONI, Oriana y RICCI Giuseppe, *I libri di casa mia: La biblioteca di federico Fellini*, Rimini, Fondazione Federico Fellini, 2008.
- *Viaggio intorno a Fellini*, al cuidado de D. MINATOLO, Padova, Comune di Padova, 1993.
- *Amarcord Fellini*, al cuidado de Renato MINORE, Roma, Ed. Cosmopoli, 1994.
- *Federico Fellini : disegni anni'30-'70*, al cuidado de Gianfranco MIRO GORI, Rimini, Assessorato Cultura del Comune, 1994.
- *Io F.F. il Re del cine*, al cuidado de Gianfranco MIRO GORI y G. RICCI, Rimini, Ed. Cineteca del comune di Rimini, 1994.
- NEMIZ, A., *Vita, dolce vita*, Roma Network Edizioni, 1983.

- NOVI, Mario, *Fellini Tv, I Clowns. Appunti del Servizio Stampa RAI* (con interventi di Oreste Del Buono e Sergio Surchi), Roma, RAI, 1970.
- PECORI, Franco, *Federico Fellini*, Firenze, La Nuova Italia, 1974.
- PILLITTERI, Paolo, *Appunti su Fellini*, Milano, Franco Angeli, 1990.
- PILLITTERI, Paolo, *La baracca di Fellini, e strane visioni in Valtellina*, Milano, Francoangeli, 1995.
- PROVENGANO, Roberto C., *Invito al cinema di Fellini*, Milano, Mursia Editore, 1995.
- RENZI, Renzo, *Il Primo Fellini :Lo Sceicco Bianco, I Vitelloni, La Strada, Il Bidone / Federico Fellini*, Bologna , Cappelli, 1969.
- RENZI, Renzo, *L'ombra di Fellini: quarant'anni di rapporti con il grande regista e uno stupidario degli anni ottanta*, Bari, Ombra sonora / collana diretta da Guido Aristarco, Dedalo, 1994
- ROMAGNOLI, A. A, *La tribù di Fellini*, Sonda Editore, 1997.
- ROSSI, Moraldo y SANGUINETI, Tatti, *Fellini & Rossi: il sesto vitellone* Bologna, Cineteca Bologna, 2001.
- *Federico Fellini. Ciò che abbiamo inventato è tutto vero. Lettere a Pinelli*, al cuidado de Augusto SAINATI, Venezia, Marsilio, 2008.
- SANGBERG, Monica, GALLI Letizia, *El sueño de Fellini*, Barcellona, Destino, 1994.
- SANTAMARINA, Antonio, GONZÁLEZ Requena, CUETO, Jesús, Roberto y ZUNZUNEGUI, Santos: *El camino del cine europeo II. Cuatro miradas. Eisenstein, Lang, Bresson, Fellini*, Artyco. Pamplona, 2005.

- SECCHIAROLI, Tazio, *Federico Fellini*, Roma, Rizzoli libri illustrati, 2003
- SOLMI, Angelo, *Storia di Federico Fellini*, Milano Rizzoli, 1962.
- *Federico Fellini: le quattrocento più belle fotografie dei quindici film e mezzo di Federico Fellini*, al cuidado de C. STRICH, Prefazione di Georges Simenon, Roma, Edizioni Gremese, 1979.
- TADDEI, Nazareno, *Tuttofellini: materiali di studio (metodologia Taddei)*, EDAV, Roma, 2001.
- TORNABUONI, Lietta, *Federico Fellini*, Mostra "Federico Fellini" Roma, Palazzo della Civiltà, Salone delle Fontane 20 gennaio - 26 marzo 1995, Milano, Rizzoli, 1995.
- *Fellini satyricon / di Federico Fellini*, al cuidado de Dario ZANELLI, Bologna, Cappelli, 1969,
- ZANELLI, Dario, *Nel mondo di Federico*, Roma, Ed. ERI-RAI, 1988.
- *Roma / di Federico Fellini*, al cuidado de Bernardino ZAPPONI, Bologna, Cappelli, 1972.
- ZAPPONI, Bernardino, *Il mio Fellini*, Edizioni Marsilio, 1995.
- ZIMBELLI, Massimo, *Campane nel pozzo, La Voce della luna: il testamento spirituale di Federico Fellini*, Rimini, Il Cerchio Iniziative Editoriali, 1997.



### **3. Hemerografía española (y en parte también italiana) sobre Fellini, en orden cronológico**

- DE SANTIS y ALICATA, “Verità e poesia. Verga e il cinema italiano”, en *Cinema*, VI, n° 127, 10 ottobre 1941, p. 127.
- DE SANTIS, Giuseppe, “Il linguaggio dei rapporti”, *Cinema*, VI, 132, 25 dicembre 1941, p. 388.
- “La settimana del cine italiano a Madrid”, *Cronache Culturali*, año I fascicolo 4, diciembre 1951, Madrid, istituto Italiano di Cultura, pp 194-195.
- “El cine italiano”, *Brujula del cine*, 186, noviembre 1951.
- DUCAY, Eduardo, “Cine italiano hoy”, *Ínsula*, 72, diciembre 1951.
- *Brujula del cine*, 187, diciembre 1951.
- “La semana del cine italiano en Madrid”, *Cámara*, 213, diciembre 1951.
- “La stagione felice del cinema italiano”, *Cronache culturali*, febrero 1952, año II, fascicolo 1, pp.106-109.
- GICH, Juan, “Pequeña historia del cine neorrealista italiano”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 25 enero 1952.pp. 63-72.
- COELLO, Vicente, “La Semana del Cine Italiano”, *Arbor*, n 73, gennaio 1952, p. 120.
- ARROITA-JAUREGUI, Marcelo, “Noticia y comentario de la semana de cine italiano”, *Correo literario*, marzo 1953, p 7.
- “Zavattini tra mito e realtà”, *Cronache Culturali*, abril 1953, año III fascicolo 2, pp. 106-109.

- MARRERO SUÁREZ, Vicente, “La Semana del Cine Italiano en Madrid”, *Arbor*, 88, aprile 1953, pp. 589-593.
- V., J. A., “El latido de Europa. La segunda semana del cine italiano en Madrid”, *Cuadernos hispanoamericanos*, n. 40, abril 1953, pp 65-71.
- DUCAY, Eduardo, Bienvenido, Mister Marchall, *Insula*, 87, marzo 1953. p. 11.
- DUCAY, Eduardo, “Italia 1953”, *Ínsula*, 88, abril 1953.
- GÓMEZ MESA, Luis, “Neorrealismo y fantasía. Diversidad del cine italiano. Lo mejor de la semana”, *Fotogramas*, 225, marzo 1953.
- ARROITA-JAUREGUI, Marcelo, “Noticia y comentario de la semana de cine italiano”, *Correo literario*, 15 marzo 1953, p 7.
- DUCAY, Eduardo, “Bienvenido, Mister Marchall”, *Insula*, n. 87, marzo 1953. p. 11.
- GIRALT, Juan Roca, “Cine italiano en España”, *Imágenes*, 20, abril 1953.
- VISCONTI, Luchino, “Dichiarazioni sul neorealismo”, *Rivista del cinema italiano*, 3, Roma, marzo 1954.
- GHELLI, Nino, in “Bianco e nero”, XIV, 10, ottobre 1953.
- Crisi del neorrealismo, *Cronache culturali*, octubre 1954, anno IV fascicolo 4, pp. 275.
- ARISTARCO, Guido, “Cinema Nuovo”, n. 46, 10 novembre 1954.
- GUARINI, Ruggero, “Filmcritica”, n. 44, gennaio 1955.
- SÁNCHEZ, Alfonso, “El jurado concedió la “Concha de oro” a la película “Non Saveria” (italiana). Federico Fellini acudió a la

- presentación de su obra *Las noches de Cabiria*”, *Informaciones*, 29.7.1957.
- MAQUEDA, J. Arnal, *Calle Mayor*, “Revista de actualidades, artes y letras”, n. 276, julio-agosto 1957.
  - ANDRESCO, Victor, “El festival Internacional del Cine, de San Sebastián concede los premio”, *Fotogramas*, 453, agosto 1957.
  - JORDAN, *Un poco de amor para Cabiria*, *Triunfo*, 617, diciembre 1957.
  - PALAU, José, “El realismo espiritual de Fellini”, *Otro cine*, 31, marzo-abril 1958, pp 2-3 e 21.
  - COBOS, Juan, “5 horas con Federico Fellini. “Soy director de cine porque no sabría ser otra cosa””, *Film ideal*, 34-35, agosto-septiembre 1959, pp. 30-32.
  - OTTO Kurz, *Barocco, storia di una parola*, en “Lettere italiane”, 1960.
  - GRAU, Jorge y GUARNER, José Luis, “Y los sueños, sueños son”, *Documentos Cinematográficos*, n. 12, mayo 1961.
  - GUARNER, José luis “Las gafas de Parménides”, *Film ideal*, 104, septiembre 1962, en *Autorretrato del cronista*, Anagrama, 1994.
  - GUARNER, José Luis, “Noche de verano”, *Documentos cinematográficos*, n. 18-19, junio-julio 1963.
  - MARTIALAY, Felix y GORTARI, Carlos, “Entrevista a Jorge Grau”, *Film Ideal*, n.154, octubre 1964, pp. 696-700.
  - CONTRI, G., *L’individualismo neorealistico di Fellini*, Quaderni del Cuc-Mi, n.6, 1964.

- DEL BUONO, Oreste, *Uomo antiquato e uomo antico in Fellini*, Cinestudio, Quaderni del circolo monzese del cinema, n.14, 1965.
- DI GIAMMATTEO, Fernaldo, *Federico Fellini*, La Biennale di Venezia, n.57-58, 1965.
- IRVING, R. Levine, "Fellini", *Nuestro Cine*, 48, enero 1966, .pp. 11-18.
- DE PRADO, Alonso, Emilio M.<sup>a</sup> y O. F. M., "federico fellini , poeta de la esperanza", *Reseña de literatura, arte y espectáculos*, 11, febrero 1966, pp. 6-18.
- GÓMEZ BORRERO, Paloma, "El gran mano a mano Fellini-Bergman se ha roto", *El Alcázar*, 10.1.1970.
- NOLI, Jean, "Fellini: "No soy más que un ojo que ve y reproduce", *Amanecer*, 11.4.1975.
- SANTOS FONTANELA, CÉSAR, "Fellini y su oscar", *Guadiana*, 28.4.1975.
- PANCORBO, Luis, "Federico Fellini, *Ya*, 24.8.1975.
- PANCORBO, Luis, "Buñuel me es simpático, y su cine me gusta", *Ya*, 25.8.1975.
- PISTOLESI, Alejandro, "Robo a Fellini, Pasolini y Damiani" *Arriba*, 28.8.1975.
- NARVION, Pilar, "Noticia de un nombre. Fellini", *Pueblo*, 6.9.75.
- TORRES, Juan-Fco., "Nino Rota: es imposible concebir una película de Fellini sin música", *Tele/expres*, 7.11.1975.
- "Fellini se querela contra Grimaldi", *Hoja del Lunes*, 29.12.1975.
- RONDI, G. L., "Visconti: il neorealismo con me è nato, con me si è concluso", *Il Tempo*, Roma, 21.1.1976

- MONTEJANO, F., “Roma” y “Satyricon”, de Fellini, aprobadas por censura para su exhibición en salas especiales”, *Diez Minutos*, 2.3.1976.
- TASSONE, Aldo, “Fellini se confiesa. Ideas de un humanista del cine”, *Informaciones*, 4.3.1976. (Transcripción: Carlos Álvarez).
- MONTEJANO, Fernando, “A través de “Roma” y “Satyricon” (1)”, *El Alcázar*, 10.3.1976.
  
- “Fellini, cansado de polémicas, está dispuesto a abandonar Italia”, *La Vanguardia Española*, 9.12.1976.
- SIMENON, Georges, “Georges Simenon dirigido por Fellini”, *El Pueblo*, (de l’Express) 25 .2.1977.
- “Como surge un filme”, *La hoja del lunes*, 28.2.1977.
- “Fellini, “a fondo”, *Diario 16*, 12.4.1977.
- TERSIGNI, Neliana, “Federico Fellini: “No sé qué significa ser un monstruo sagrado”, *El País*, 14.4.1977.
- RUIZ ELVIRA, Malen, “Fellini, en broma y en serio”, *Diario 16*, 14.4.1977.
- “Yo no soy un divo”, *Pueblo*, 14.4.1977.
- LEIVA, Angel, “Entrevista con Federico Fellini. El tiro de revolver requiere cinco planos”, *Arriba*, 8.5.1977.
- PERLADO, José Julio, “Fellini de los espíritus”, *Arriba*, 11.8.1977.
- PANCORBO, Luis, “Cuando Fellini habla de cine”, *Ya*, 7.1.1978.
- TASSONE, Aldo, “Entrevista con Federico Fellini”, *Dirigido por*, 52, marzo 1978, pp.50-59.

- GARCÍA MOYA, Carmen, *El cine debe ser testimonio de un momento humano*, “Diario 16”, 3.4. 1979.
- LOSAD, Carlos, “Luis G. Berlanga”, *Cinema 2002*, 51, mayo 1979.p. 50.
- “La prensa y Fellini”, *El Imparcial*, 1.7.1979.
- “El mejor del mundo”, *El Imparcial*, 16.9.1979.
- CEBOLLADA, Pascual, “Fellini y Arrabal, protagonistas de la última jornada”, *Ya*, 23.10.1979.
- PUMARES, Carlos, “Consultorio universal de Giulietta Massina”, *Noticiero Universal*, 21.5.1980.
- “El cine como arte total en Federico Fellini”, *Pueblo*, 18.7.1980.
- ARIAS, Juan, “Federico Fellini: hago las películas huyendo”, *El País Artes*, 15.11.1980.
- “Fellini se encuentra en “paro forzoso”, *El País*, 23.6.1981.
- “Fellini y Antonioni huyen de la crisis del cine italiano”, *El País*, 16.7.1981.
- GORDON, Mercedes, “Fellini y Antonioni emigran a América”, *Ya*, 16.7.1981.
- CREAMER, Daniela, “Fellini el incansable”, *El País*, 26.10.1981.
- ARIAS, Juan, “El regreso del mago de Cinecittà”, *El País*, 31.10.1981.
- CASALS, Eduard, “Federico Fellini: “Mis fantasmas son mi gente, soy yo mismo”, *Actual*, 20.8.1982.
- GRAU, Jordi, “Federico Fellini habla de la imposibilidad de huir de la autobiografía”, *El País*, 6.10.1982.

- LORENTE-COSTA, Joan, “Federico Fellini en Broadway”, *Diario de Barcelona*, 28.10.1982.
- “Fellini habla con Jorge Grau de sus “Demonios familiares” en ‘La barraca’, de Radio 3”, *El País*, 5.11.1982.
- GRAU, Jorge, “Un autor en busca de su personaje”, *Diario 16*, 26.12.1982.
- “Las mil caras de Fellini”, *Diario 16*, 26.12.1982.
- ARDANAZ, S.F., “Fellini”, *Diario 16*, 24.2.1983.
- GONZÁLEZ, Juan E., “El limite de un creador es representar”, *El Pueblo*, 8.8.1983.
- SENTIS, Carlos, “Los mutis de Fellini y de Mirò”, *La Vanguardia*, 20.8.1983.
- CARRENO, José M.a, “Fellini navega de nuevo”, *Casablanca*, 34, octubre 1983.
- ARIAS, Juan, “Fellini: “Soy incapaz de decir la verdad”, *El País*, 21.11.1983.
- PENSIERO, Toni, “El rey de los sueños”, *Dunia*, 16.10./29.11.1983.
- “Los italianos ya no van a ver su cine”, *Noticiero Universal*, 19.12.1983.
- DE VILALLONGA, José Luis, « Amor », *Interviú*, junio 1984.
- Los italianos ya no van a ver su cine, *Noticiero Universal*, 19.12.1983.
- LLIANÀS, Francisco, “Ir al cine: memorial de agravios”, *Liberación*, 21.12.1984.
- A., J., “Fellini protagonizarà la 27ª Setmana Internacional de Cinema de Barcelona”, *El País*, 11.4.1985.

- BONET MOJICA, Luis, “Federico Fellini será el protagonista de la nueva edición de la Semana de Cinema en Barcelona”, *La Vanguardia*, 11.4.1985.
- “Fellini asistirá a la Semana de Cine en Barcelona”, *ABC*, 15.4.1985.
- “El homenaje a Fellini será el punto culminante de la Semana de Cinema”, *La Vanguardia*, 13.6.1985.
- AMBAR, “Federico Fellini y su esposa, Giulietta Masina, huéspedes de Barcelona”, *Semana*, 13.6.1985.
- DASCÁ, Susa, “Federico Fellini, atracción de la Semana de Cine”, *Diario 16*, 15.6.1985.
- “Fellini, convidado de piedra. Imagen contra palabra: dos compromisos”, *Noticiero Universal*, 15.6.1985.
- GRAU, Jordi, “Federico Fellini y Barcelona”, *La vanguardia*, 16.6.1985.
- R., E., “Fellini presentà un llibre sobre ell ahir a Barcelona”, *Avui*, 27.6.1985.
- “Federico Fellini presenta un libro de Jordi Grau sobre Barcelona y su cine”, *El País*, 27.6.1985.
- “Federico Fellini expresa su deseo de ser barcelonés”, *El Periódico*, 27.6.1985.
- B., C., “Fellini, llegò por fin a Barcelona”, *El Correo catalán*, 27.6.1985.
- B. m, Ll., “Fellini y sus esposa , Giulietta Masina; vivieron una intensa jornada en nuestra ciudad”, *La Vanguardia*, 27.6.1985.
- “Federico Fellini presenta un libro de Jordi Grau sobre Barcelona y su cine”, *El País*, 27.6.1985.



- DASCA, Susan, “Fellini asiste en Barcelona a la semana de homenaje que le dedica la Filmoteca”, *Diario16*, 27.6.1985.
- BONET MOJICA, Lluís, “Algún día reuniré mis filmes en una gran bobina, una especie de ‘pizza ‘gigantesca’, afirma Fellini”, *La Vanguardia*, 28.6.1985.
- “Federico Fellini expresa su deseo de ser barcelonés”, *El Periódico*, 28.6.1985.
- DASCA, Susan, “Fellini: “Nuestro mundo no puede depender de las televisión, porque es un medio alienante”, *Diario 16*, 28.6.1985.
- ANTÓN, Jacinto, “Federico Fellini: “La sugestión en el arte se obtiene mediante una gran disciplina artesanal”, *El País*, 28.6.1985.
- V.,S., “Fellini sigue prefiriendo “La dolce vita” al resto de sus films”, *El noticiero universal*, 28.6.1985
- “El genio de Rimini conoció el “feliniano” El Molino”, *Noticiero Universal*, 29.6.1985.
- M., A., “El gran cineasta italiano encontró su noche felliniana en El Molino”, *La Vanguardia*, 29.6.1985.
- HUARTE, Eva, “Fellini y Barcelona”, *El Correo catalán*, 1.7.1985.
- “La Mostra abre sus puertas”, *Levante*, 5.10.1985.
- CIVERA, Jesús, “No sé cómo Fellini ha podido vivir estos 42 años conmigo”, *Levante*, 6.10.1985.
- MARI, Rafa, “Giulietta Masina: “Es muy bonito hablar con gente que ama el cine”, *Las Provincias*, 6.10.1985.
- SALADRIGAS, Robert, “Fellini, dos ciudades, una historia”, *La Vanguardia*, 10.10.1985.

- VALENZUELA, Alfredo, “Fellini, con la giralda al fondo”, *El País*, 18.10.1985.
- “Todo Fellini en Sevilla”, *El País*, 18.10. 1985.
- “El realismo de Fellini”, *El País*, 6.11. 1985.
- FUNCIA, Carlo, “Los ‘muenstros’ fellinianos”, *El País*, 11.11.1985.
- COLÓN, Carlos, “La construcción del guión en Fellini”, *El País*, 17.11.1985.
- RONDI, Brunello, “Fellini de los espíritus”, *El País*, 17.11.1985.
- “El telespectador es un ‘gourmet’ che no reconoce los sabores”, dice Fellini”, *La Vanguardia*, 2.12.1985.
- “La publicidad en TV convierte al espectador en un cretino, incapaz de sentir”, *Diario16*, 3.12.1985.
- GARCÍA Angeles, “El fraude del control de taquilla supera los 4.000 millones de pesetas”, *El País* , 19.1.1986.
- FERNÁNDEZ SANTOS, A., “Una herida abierta”, *El País* , 19.1.1986.
- PELAYO, Antonio, “Fellini podría ser nombrado senador vitalicio por Consiga”, *YA*, 28.2.1986.
- “Fellini no podrá asistir a la entrega de los oscar”, *La Vanguardia*, 23.3.1986.
- PISTOLESI, Alejandro, “Fellini, Giulietta y los sueños de un buda feliz”, *ABC*, 12.4.1986.
- GIL, Cristina, “Giulietta Masina: “Marcello y yo bailamos mejor que como lo hacemos en “Ginger y Fred””, *Ya*, 16 abril 1986.

- RUBIO, A. FERNANDEZ, “‘Ginger y Fred’, de Fellini, abre una semana de cine italiano en Madrid”, *El País*, 14 abril 1986.
- M, E.R., “‘Ginger y Fred’ aprirà la Semana de cine Italiano en Madrid”, *ABC*, 14 abril 1986.
- E., S., “‘Ginger y Fred’ inaugurò ayer la semana de Cine Italiano”, *ABC*, 15 abril 1986.
- BRUNET, J. M., “La protagonista de ‘Ginger y Fred’, en la Semana de Cine Italiano de Madrid. Giulietta Masina: ‘A pesar de la televisión el cine seguirá existiendo con ‘C’ mayúscula’”, *La Vanguardia*, 17.4.1986.
- GARCÍA BRUSCO, Carlos, “Las mascararas y los monstruos de Federico Fellini”, *Dirigido por*, 141, noviembre 1986, pp6-21.
- GARCÍA BRUSCO, Carlos, “Las mascararas y los monstruos de Federico Fellini (2)”, *Dirigido por*, 142, diciembre 1986, pp. 46-65.
- GARCÍA BRUSCO, Carlos, “Las mascararas y los monstruos de Federico Fellini (3)”, *Dirigido por*, 143, enero 1987, pp.46-67.
- “Federico Fellini: La película quimérica y el chinito misteriosos”, *Diario 16 Cultura*, 1.2.1987.
- OTHEGUY, Horacio, “Federico Fellini: ‘Me da vergüenza hablar de mis películas’”, *Antena semanal*, 8.2.1987.
- JAIN, Madhu, “Federico Fellini: ‘Me da vergüenza hablar de mis películas’”, *Antena semanal*, 8.2.1987.
- LARA, Antonio, “Fellini cuenta la historia de Cinecittà”, *Ya*, 19.5.1987.
- MONTERDE, Enrique, *Federico Fellini o la voluntad del estilo*, en *Fellini, Los Rostros de la Nave*, Valencia, Conselleria de Cultura,

Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, Direcció General de Cultura, Junio 1987.

- ARIAS, Juan, “Se publica en Italia una nueva y demisficadora biografía de Fellini”, *El País*, 21.5.1987.
- ARIAS, Juan, “El regreso del mago de Cinecittà”, *El País*, 31.10.1988.
- RUBIO, Andrés F., “El control de taquilla comenzará a informatizarse a partir del próximo mes de enero”, *El País*, 1.11.1987
- RUBIO, Andrés F., “Tiempos modernos”, *El País*, 1.11.1987
- GREER, Germaine, “Mis mejores películas fueron aquellas que nunca filmé”, *Cambio 16* de Interview Magazine, traducción Ana Martin, 19.12.1988.
- Fellini atura un rodatge a Roma per falta de dinero”, *Diario de Barcelona*, 21.12.1988.
- PISTOLESI, Alejandro, “Federico Fellini”, *ABC*, 3.3.1989.
- CREER, Germaine, “Federico Fellini. El mago carnal”, *El País*, 12.3.1989.
- ROMERO, Justo, “Un tímido desvergonzado”, *El País*, 10.5.1989.
- “Fellini cede el guión de una película suya para un comic”, *El Periódico*, 15.7.1989.
- CAVAZZONI, Ermanno, “El mago bueno y sus ensonaciones”, *El Independiente*, 15.10.1989.
- ARIAS, Juan, “Fellini, dos y medio”, *El País*, 7.1.1990.
- COSTA, Juan Lorente, “El meu Fellini” *Avui*, 20.1.1990.
- MARINERO, Francisco, “El gran Federico. Maestro del cine europeo”, *El Mundo*, 20.1.1990.

- ARIAS, Juan, "Federico Fellini", *El País*, 5.2.1990.
- GUARNER, José Luis, "Federico vuelve con sus espíritus", *La Vanguardia Magazine*, 4.3.1990.
- HARO TEGLEN, Eduardo, "Los cortes de las películas", *El País*, 22.3.1990.
- ARIAS, Juan, "La televisión italiana no podrá interrumpir las películas con publicidad", *El País*, 22.3.1990.
- "Fellini: "El cine es para mi un modo de escribir", *ABC*, 6.5.1990.
- MEDIAL, Cesare, "Fellini se pasa al cómic", *El Mundo*, 16.7.1990.
- PISTOLESI, Alejandro, "Fellini: "La publicidad entre películas es una bárbara canallada" *ABC*, 18.7.1990.
- BENPAR, Carlos, "Stop al "spot"", *La Vanguardia*, 4.9.1990.
- CATTARINICH, Mimmo, "Las explosivas hembras des Fellini", *Interviú*, 7.4.1991.
- UGARTE, Blanca, "Le gustan pechugonas", *Interviú*, 7.4.1991.
- REBOIRAS, Ramon F., "Fellini vuelve a filmar una historieta erótica con Milo Manara", *El Independiente*, 9.7.1991.
- "Fellini consigue que la RAI emita una película sin cortes publicitarios", *El Sol*, 11.7.1991.
- "Federico Fellini consigue que la RAI emita una de sus películas sin cortes publicitarios", *El Independiente*, 11.7.1991.
- ESCALA, Albert, "Fellini triunfó en su lucha para que la RAI emitiera "La entrevista" sin interrupciones", *La Vanguardia*, 12.7.1991.

- MERIKAETXEBARRIA, Marlene, “Fellini reanuda la batalla contra los ‘tijeretazos’ de la publicidad”, *El sol*, 15.7.1991.
- PISTOLESI, Alejandro, “Todos quieren ser como Fellini”, *ABC*, 12.7.1991.
- “Fellini, en primera persona”, *El País*, 8.10.1991.
- CREAMER, Daniela, “Fellini el incansable”, *El País*, 26.10.1991.
- ESCALA, Albert, “Fellini demanda a Zeffirelli por difamación”, *La Vanguardia*, 6.11.1991.
- ARIAS, Juan, “Fellini-Manara”, *El País*, 19.9.1992.
- MOLLICA, Vincenzo, “La película oculta de Fellini”, *El País (Babelia)*, 19.9.1992.
- E., S., “Fellini un oscar seguro”, *ABC*, 26.3.1993.
- PELAYO, Antonio, “Fellini sube la moral de los italianos”, *Ya*, 29.3.1993.
- TORNABUONI, Lietta, “Ya no me hace falta morir”, *El País*, 31.3.1993.
- G., C., “Deja de llorar, querida Giulietta”, *Ya*, 31.3.1993.
- HEYMANN, Danièle, Federico Fellini: “La camera es mi ojo, mi voz, una prolongación de mi cuerpo”, *El Mundo*, 3.4.1993.
- PISANO, Isabel, “Federico Fellini”, *Magazin El Mundo*, 17.4. 1993.
- ALFAGEME, Ana, “El cine sufre su primer fraude por ordenador”, *El País*, 8.8.1993.
- BUSTELO, Teresa, “Fellini: “La enfermedad crea dependencia y ésta te hace retroceder a la infancia”, *Diario 16*, 15.9.1993.

- KUNDERA, Milan, “Intellettuali di Francia, perché questa censura contro Fellini?”, *Corriere della sera*, 12 ottobre 1993; también en KUNDERA, Milan, “El arte no está de moda”, *El Mundo*, 19.10.1993.
- GUARNER, José Luis, “El único Fedrico posible”, *La Vanguardia*, 1.11.1993.
- GUARNER, José Luis, “Fellini trabajador del espectáculo” *La Vanguardia*, 1.11.1993.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio “Federico Fellini, la forma del recuerdo”, *Cambio* 16,1.145, noviembre 1993.
- PISTOLESI, Alejandro “El ultimo sueño de Federico Fellini”, *Epoca*, 455, 8-14.11.1993.
- PISTOLESI, Alejandro, “Giulietta y los espíritus de Fellini”, *ABC*, 20.1.1994.
- “La larga historia del ojo detenido tras de la camara”, *Diario16*, 1.5.1994.
- “Barcelona rinde homenaje a Fellini”, *Mercado-Madrid*, 23.5.1994.
- ALDAZ, Cristina, “José Luis de Villalonga: “Federico Fellini era un ser aparte”, *El mundo*, 8.6.1994.
- ROMO, José Manuel, ““Alcances 94” rendirá homenaje póstumo en Cádiz a la figura de Federico Fellini”, *ABC*, 5.9.1994.
- “Italia se olvida de Fellini en el primer aniversario de su muerte”, *Ocio*, 30.10.1994.
- “Italia se olvida en el primer aniversario de su morte”, *La información de Madrid*, 30.10.1994.

- ORELLANA Juan, “Federico Fellini: una religiosidad natural”, *La información de Madrid*, 6-13.11.1994.
- “Homenaje a Fellini en Roma”, *El Mundo*, 17.11.1994.
- “Un llegat gràfic a la corda fluixa”, *Avui*, 2.1.1995.
- “Gianfranco Miro Gori, director de la cineteca de Rimini, impulsa una fundació en homenatge al director italià”, *Avui*, 2.1.1995.
- JANÉ, Jordi, “Hem de recuperar tot el patrimoni fellinià”, *Avui*, 2.1.1995.
- WILDER, Billy, “Mi amigo y yo, entre las gallinas de Cinecittà”, *El Mundo*, 16.1.1995.
- LOBATO, Marta, “Roma recobra a Fellini para celebrar el centenario del cine”, *El Mundo*, 16.1.1995.
- “Del silencio al homenaje póstumo de sus compatriotas”, *El Mundo*, 16.1.1995.
- BUSTELO, Teresa, “Una gran exposición de Federico Fellini inaugura los actos conmemorativos de los cien años del cine”, *Diario16*, 17.1.1995.
- ESCALA, Alberto, “Actores y directores recuerdan en Roma al maestro Federico Fellini”, *La Vanguardia*, 20.1.1995.
- PELAYO, Antonio, “Italia recuerda a Fellini”, *Ya*, 20.1.1995.
- EGURBIDE Peru, “Roma rinde homenaje a Fellini con una exposición impregnada por la nostalgia”, *El País*, 21.1.1995.
- HORIA, Vintila, “De Thomas Mann a Federico Fellini”, *El Alcázar*, 7.2.1995.



- SIMENON, Georges y FELLINI, Federico, “Queridísimo Simenon, mi querido Fellini...”, *El País*, 10.1.1999.
- LLORET, Juan Luis, “Fellini de los espíritus”, *Europa*, 5.7.1999.
- MARÍAS, Miguel, “Cartas a desconocidos”, *Nickel Odeon*, 23, verano 2001.
- MARÍAS, Miguel, “La crítica como investigación particular”, *Nickel Odeon*, 23, verano de 2001.
- GARCÍA BERLANGA, Luis, “Muerte de un vitalista”, *La Razón*, 31.10. 2002.
- *Los poetas del cine*, “Litoral revista de poesía, arte y pensamiento”, 236, Málaga, ed. Javier Herrera, 2003.
- GRAU Jordi, “Momentos de pausa en la dolce vita”, *AGR*, 21, invierno 2004, pp. 62-87.
- BOARINI, Vittorio, “Fellini, el cineasta de los pinceles y colorines”, *AGR*, 24, invierno 2004, pp.52-81.
- *Quaderni del CSCI*, 1, rivista annuale di cinema italiano, Barcellona, 2005, Istituto di cultura italiano, *Segni, disegni, sogni: l'universo poetico di Federico Fellini*. Atti del convegno (Barcellona, 25-27 novembre 2004).
- GARCÍA-RAYO, Antonio, “Dialogo de prostitutas”, *AGR*, 25, primavera 2005, pp. 54-67.
- QUINTANA, Ángel, “Vigencia y modernidad de Fellini”, *Chaiers du cinèma España*, n. 2, junio 2007, p. 67.
- CARIOTI, Antonio, “E Siri difese “La dolce vita” dopo le censure di Montini”, *Corriere della sera*, 9.9.2008.

- AREDIA, Ketty, “Il diario di Fellini, mille disegni d’autore”, *Corriere della Sera*, 18.11.2008.
- Cla. P., ““Il libro dei sogni” agli Oscar”, *Corriere della Sera*, 18.11.2008.
- CONTI, Paolo, “Dopo 50 anni. E Arbasino stronca “La dolce vita””, *Corriere della Sera*, 21.12. 2008.
- RUSSO, Giovanni, “Arbasino sbaglia a stroncare “La dolce vita””, *Corriere della Sera*, 22 .12. 2008.
- RONDI, Umberto, “Brunello Rondi e “La dolce vita””, *Corriere della Sera*, 3.1.2009.
- “50 aniversario de “La dolce vita”, Dossier especial. Federico Fellini recuerdos e invenciones”, primera parte, *Dirigido por*, 389, mayo 2009, pp. 36-83.
- “Dossier especial. Federico Fellini, recuerdos e invenciones”, segunda parte, *Dirigido por*, 390, junio 2009, pp. 55-76.
- “Dossier especial. Federico Fellini, recuerdos e invenciones”, tercera parte, “Dirigido por”, 391, julio- agosto 2009, pp.

#### 4. Hemerografía por películas en orden cronológico

##### **Luci del varietà / Luces de variedades**

- PÉREZ LOZANO, José Maria, “Luci del varietà”, *Film Ideal*, 46, abril 1960.
- PINEDA, Vicente A., *Dos momentos del cine italiano*, Instituto italiano de cultura Cine-club Madrid, marzo 1960.
- LLORENS, D., “Luces de variedades”, *Cartelera Turia*, noviembre-diciembre 1983.

##### **Lo sceicco bianco/El jeque blanco**

- GÓMEZ MESA, Luis, ““El jeque blanco”, de Fellini, en el Vallehermoso”, *Arriba*, 21.3.1965.
- MARINERO, Francisco, “El jeque blanco”, *Diario 16*, 9.7.1986
- PÉREZ LOZANO, J. M., “El jeque blanco”, *Cinestudio*, 32, abril 1965, p.9
- M. TORRES, Augusto, “El jeque blanco”, *Film Ideal*, 167, mayo 1965, p.320.
- RONDA, J.L., “El jeque blanco”, *Turia*, 190, 11-1 de septiembre 1967.
- “El jeque blanco”, *ABC cultural*, 6.1.1986.
- C., R., “El cine en casa. El jeque blanco”, *Cambio16*, 763, julio 1986.

### **I Vitelloni /Los inútiles**

- “J. A. Bardem”, *Film Ideal*, 12, octubre 1957, pp.20-21.
- ESCUDERO, José Maria, *I vitelloni*, *Film Ideal*, 46, Madrid, abril 1960, p. 10.
- MARTÍNEZ, Julio, “el largo camino hacia el cine de autor”, *Film Ideal*, 119, mayo 1963, pp. 271-276.
- HARPO, “I Vitelloni”, *ABC*, 18.9.1968.
- GÓMEZ MESA, Luis, “La primera gran película de Fellini”, *Arriba*, 18.9.1968.
- D. PIZARRO, Juan, ““Los inútiles” (“I vitelloni”)”, *El Alcázar*, 21.9.1968.
- “I Vitelloni”, *La Hoja del lunes*, 23.9.1968.
- CEBOLLADA, Pascual, “I Vitelloni”, *Ya*, 24.9.1968.
- M., S., “I vitelloni”, *Digame*, 1.498, septiembre 1968.
- CIERCO, Eduardo, ““Amarga y divertida. “I Vitelloni””, *El Ciervo*, 180, febrero 1969, p. 14.
- CASTELL, “Cine, novedades de la semana”, *La Hoja del lunes (Barcelona)*, 23.6.1969.
- SÁNCHEZ, Guillelmo, “I Vitelloni”, *El Noticiero Universal*, 23.6.1969.
- M., P., “I Vitelloni”, *La Vanguardia española*, 26.6.1969.
- RUIZ, Jesus, “I Vitelloni”, *El Correo Catalán*, 27.6.1969.
- Ll. F., “Los inútiles”, *Nuestro Cine*, 80, octubre 1968, pp. 70-71.
- MAQUA, “I vitelloni”, *Film Ideal*, 205-206-207, 1967-1969, pp. 291-294.

- LATORRE, José Maria, “El film reencontrado. Los inútiles”, *Dirigido por*, 311, abril 2002, pp.56-59.

### **La strada**

- MARTIN, Marcel, “La historias del cine in 120 films. 1954 La strada”, *Film Ideal*, 159, enero 1965, pp. 25-26.
- “La strada”, *Triunfo*, 448, septiembre 1954, p. 9.
- “La strada” y los “oscar”, *Revista Internacional del cine*, 27, enero-marzo 1957.
- BENITEZ, Mario, “Congreso del cine católico en La Habana”. Película premiada “La strada”, *Informaciones*, 2.2.1957.
- B., “La strada”, *Cine Mundo*, 255, febrero 1957.
- “La strada”, asombrosa realización de Federico Fellini”, *Radiocinema*, 342, febrero 1957.
- B., “La strada”, *La Actualidad española*, 268, febrero 1957.
- HERREROS, Enrique G., “La strada” en los cines Pompeya y Palace, *El Alcázar*, 23.4.1957.
- “La strada”, *Madrid*, 19.3.1957.
- “La strada” candidato favorito al Oscar, *Ya*, 27.3.1957.
- “La strada”. “Oscar” 1956 a la mejor película extranjera, *Ya*, 29.3.1957.
- “La strada”, *Informaciones*, 30.3.1957.
- “La strada”, Oscar 1956, será presentada en España por Cifesa, *Ya*, 30.3.1957.

- “La strada” algo verdaderamente excepcional, que acaba de conseguir en Hollywood el Oscar al mejor film extranjero, *Ya*, 31.3.1957.
- “La strada”, mejor película extranjera”, *Primer Plan*, 859, marzo 1957.
- “Pasaporte a la esperanza”, “La strada”, *Triunfo*, 580, marzo 1957, p. 3.
- “La strada”, *La Actualidad española*, 273, marzo 1957.
- “Un film de sobrecogedora humanidad”, *Ya*, 5.4.1957.
- “La strada”, Oscar 1956, que presentará Cifesa, *Ya*, 7.4.1957.
- “La strada” una obra de arte, *Madrid*, 9.4.1957.
- “Un film de suprema calidad, *El Alcázar*, 9.4.1957.
- “La strada”, una obra de arte, *El Alcázar*, 10.4.1957.
- “Un film de suprema calidad”, *Ya*, 10.4.1957.
- “La strada”, *Informaciones*, 11.04.1957.
- “La strada”, *El Alcázar*, 11.4.1957.
- “La strada una obra de arte”, *Ya*, 11.4.1957.
- “La strada”, *El Alcázar*, 12.4.1957.
- “La strada” una obra maestra del cine italiano presentada por Cifesa, *Ya*, 12.4.1957.
- “La strada”, *El Alcázar*, 16.4.1957.
- “La strada”, *El Alcázar*, 15.4.1957.
- “La strada”, *Informaciones*, 15.4.1957.
- “La strada” film de suprema calidad, *Informaciones*, 15.4.1957
- “La strada” ha ganado al Oscar 1956”, *Madrid*, 15.4.1957.
- “La strada”, *Informaciones*, 17.4.1957.

- “Se aproxima el sensacional estreno de “La strada”, Oscar 1956, *El Alcázar*, 17.4.1957. “La strada”, una película de extraordinaria calidad”, *Arriba*, 17.4.1957.
- “La strada”, ambiciosa realización de Fellini, *Informaciones*, 17.4.1958.
- “El sensacional film “La Strada”, Oscar 1956, *Madrid*, 17.4.1957.
- “La strada” el grandioso estreno de Cifesa en los cine Pompeya y Palace, *Ya*, 18.4.1957.
- “La strada”. Oscar 1956”, *El Alcázar*, 20.4.1957.
- “La strada”, “Oscar” 1956, se estrena mañana en los cines Pompeya y palace, presentada por Cifesa, *Arriba*, 20.4.1957.
- “Manan, “La strada” en Pompeya y Palace”, *Madrid*, 20.4.1957.
- “La strada”, el film inolvidable, se estrena mañana en los cine Pompeya y Palace, presentada por Cifesa, *Ya*, 20.4.1957.
- DONALD, “La strada”, *ABC*, 21.04.1957.
- GÓMEZ MESA, Luis, Pompeya y Palace : “La strada”, *Arriba*, 21.4.1957.
- “Una de las grandes películas de todos los tiempos”. Pompeya y Palace: “La strada” (italiana), *Ya*, 21.04.1957.
- Pompeya y Palace: “La strada”, *La hoja del lunes*, 22.4.1957.
- DE MONTES- JOVELLAR, I., “La strada”, en el Pompeya y Palace, *Madrid*, 22.04.1957.
- “La strada”, *Dígame*, 903, 23 abril 1957.
- “Domingo de gloria en la pantalla. “La strada”, *Triunfo*, 584, abril 1957, pp. 14-15

- “Fellini se confiesa”, *Film Ideal*, 7, abril 1957, pp. 20 e 30.
- “La strada”, *Radiocinema*, 353, abril 1957.
- BRUNO, “Giulietta Masina, fabulosa protagonista de “La strada”, oscar 1956”, *Primer Plan*, 861, abril 1957.
- GÓMEZ, Tello, “La strada”, *Primer Plan*, 863, abril 1957.
- DUCAY, Eduardo, “El caso “Fellini” y “La Strada”, *Ínsula*, 125, abril 1957.
- “La mejor película extranjera”, *Triunfo*, 581, abril 1957, p.5.
- ““La strada”, *Gran mundo*, 158, abril 1957
- “La strada”, *Dígame*, 903, abril 1957.
- DONALD, “Del festival de Cannes, William Wylerm ““La ley del señor”, y “Se ha fugado un preso”, de Bresson”, *ABC*, 19.5.1957
- Cobos, Juan, “La strada”, *Film Ideal*, 8, mayo 1957, p.5.
- Palau, José, “El autor de “La strada”, *Destino*, 1031, mayo 1957.
- G., S., “La strada” o el circo en estado puro”, *Destino*, 1031, mayo 1957.
- FOYE, Ernesto, “La strada”, *El Noticiero Universal*, 22.6.1957.
- La strada, *El Noticiero Universal*, 29.6.1957.
- DE LASA, Juan Francisco, “La strada” de Fellini, *Revista de actualidades, artes y letras*, 272, junio-julio 1957, p.16.
- “La sumisión de “Gelsomina””, *El Noticiero Universal*, 18.9.1957.
- “Ante el estreno de “La strada”, *La Prensa*, 18.9.1957.
- “La sumisión de Gelsomina”, *El Correo Catalán*, 18.9.1957.
- “Federico fellini, artífice de “La Strada”, *La Prensa*, 19.9.1957.
- RUIZ, Jesús, “La strada”, *El Correo Catalán*, 20.9.1957.



- FOYE, Ernesto, “La strada”, *El Noticiero Universal*, 20.9.1957.
- “Montecarlo: “La strada”, *La Prensa*, 20.9.1957.
- VANIA, “Excepcional, no: notable. La strada, de Federico Fellini”, *El Ciervo*, 58, septiembre-octubre 1957, p.7.
- “La strada”, *Revista de actualidades, artes y letras*, 285, septiembre-octubre 1957, p. 22.
- COMIN, A. C., “Invitación a Fellini”, *El Ciervo*, 59, noviembre 1957, p. 2.
- BUCEADOR, “La strada”, *Otro Cine*, 29, noviembre-diciembre 1957, p.20.
- Contadini, Pado, “Giulietta Masina”, *La Gaceta ilustrada*, 76, marzo 1958.
- “Giulietta Masina”, *Radiocinema*, 403, abril 1958.
- LOSADA, Carlos, “Federico Fellini y sus clowns”, *Cinestudio*, 107, marzo 1972.
- FERNÁNDEZ SANTOS, Jesús, “La strada” Gelsomina lo sabe”, *El País*, 31.1.1981.
- MOLINA FOIX, Vicente, “Tres en la carretera”, *Fotogramasm* 1.644, febrero 1981.
- LATORRE, José Maria, “La strada, de Federico Fellini”, *Dirigido por*, 80, febrero 1981, pp.30-36.
- GUAJARDO, José M., “La strada”, *Controcampo*, 19, febrero 1981, p. 67.
- VANACLOCHA, “Dossier “La strada”, *Turia*, 907, 22-28 de junio 1981.

- “La strada, Federico Fellini/1954”, *Dirigido por*, 237, julio-agosto 1995, pp. 72-73. (100 Años de Cine).

### **Il bidone / Almas sin conciencia**

- “La Strada”, *Fotogramas*, suplemento 421, diciembre septiembre 1956.
- PALAU, José, “Almas sin conciencia”, *Destino*, 1.013, enero 1957.
- “Almas sin conciencia”, *Madrid*, 18.2.1957.
- “Almas sin conciencia”, *Madrid*, 19.2.1957.
- Q., A., “Un próximo estreno: “Almas sin conciencia”, *Informaciones*, 19.2.1957.
- “Almas sin conciencia una historia llena de realismo y humanidad”, *Ya*, 19.2.1957.
- “Almas sin conciencia”, *Informaciones*, 20.2.1957.
- “Almas sin conciencia” un drama despiadado y envolvente”, *Ya*, 17.2.1957, 20.2.1957.
- “Almas sin conciencia”, *El Alcázar*, 18.2.1957.
- “Palacio de la Prensa: Mañana viernes estreno del film más crudo y desencarnado que se ha llevado a la pantalla: “Almas sin conciencia”, *Ya*, 21.2.1957.
- “Almas sin conciencia”, *El Alcázar*, 22.2.1957.
- SÁNCHEZ, Alfonso, “Almas sin conciencia”, de Fellini, *La hoja del lunes*, 22.2.1957.

- “Hoy se estrena en el Palacio de la Prensa “Almas sin conciencia”, *Informaciones*, 22.2.1957.
- “Palacio de la Prensa. Hoy, viernes, estreno de un film duro, audaz y sin concesiones: “Almas sin conciencia”, *Ya*, 22.2.1957.
- DONALD, “Estreno de “Almas sin conciencia” en el Palacio de la Prensa”, *ABC*, 23.2.1957.
- RODRIGO, Pedro, “Almas sin conciencia” en el Palacio de la Prensa”, *Madrid*, 23.2.1957.
- HERREROS, Enrique G., “Almas sin conciencia”, en el Palacio de la Prensa, *El Alcázar*, 23.2.1957.
- Palacio de la Prensa. “Almas sin conciencia”, *El Alcázar*, 25.2.1957.
- “Almas sin conciencia”, *Dígame*, 895, febrero 1957.
- PALAU, José, “Almas sin conciencia”, *Destino*, 1.022, marzo 1957.
- BENDAÑA, Jesús, “Almas sin conciencia”, *Radiocinema*, 345, marzo 1957.
- Gómez, Tello, “Almas sin conciencia”, *Primer Plan*, 855, marzo 1957.
- GÓMEZ MESA, Luis, “Vespera de una radiante festividad”, *Arriba*, 20.4.1957.
- GÓMEZ MESA, Luis, “Palacio de la prensa: Almas sin conciencia”, *Arriba*, 23.4.1957.
- “Almas sin conciencia”, *El Correo Catalán*, 5.7.1957.
- “Hoy estreno de “Almas sin conciencia” en el Windsor Palace”, *El Noticiero Universal*, 5.7.1957.

- PASCUAL, Victor, "Almas sin conciencia" (Il bidone), en el Windsor Palace", *La Prensa*, 6.7.1957.
- FOYÉ, Ernesto, "Almas sin conciencia", *El Noticiero Universal*, 6.7.1957.
- RUIZ, Jesús, "Almas sin conciencia", *El Correo Catalán*, 7.7.1957.
- COMIN, A. C., "¿Almas sin conciencia?", *El Ciervo*, 57, julio-agosto 1957, p. 7.
- VANACLOCHA, "Los inútiles", *Cartelera turia*, 305, noviembre 1969.
- VANACLOCHA, "Il bidone", *Cartelera turia*, 827, 10-16 diciembre 1979.
- LÓPEZ GANDÍA, Juan y PEDRAZA, Pilar, "Il Bidone: el cansancio del engaño clásico", *Archivos de la filmoteca*, 14, junio 1993, pp. 145-149.
- LATORRE, José Maria, "Les estafadores", *Dirigido por*, 283, octubre 1999, pp. 74-75. (Recensione televisiva de Il Bidone).

### **Le notti di Cabiria/Las noches de Cabiria**

- FLORESTAN, "La ultima película de Fellini", 1015, *Destino*, enero 1957.
- ANGELUCCI, Enzo, "Poeta, humorista, escritor, caricaturista, periodista, dibujante, anticonformista, raro...este es Federico Fellini", *Triunfo*, 575, febrero 1957, pp.13-15.
- MARTÍNEZ, Julio, "Fellini y el neorrealismo", *Film Ideal*, 9, junio 1957, p.27.

- “Le notti di Cabiria”, *Revista Internacional del cine*, 30, octubre-diciembre 1957, pp. 45-46.
- “Notas para una ficha filmografica de “Le notti di Cabiria””, *Revista Internacional del cine*, 30, octubre-diciembre 1957
- DUCAY, Eduardo, “Otra obra de Fellini”, *Ínsula*, 133, diciembre 1957.
- “Fellini, después del “Oscar””, *Film Ideal*, 19, mayo 1958, p. 24, en “Il Popolo”, 28 marzo 1958.
- “Ante el pre estreno de “Las noches de Cabiria”, en sesion “Destino”, *La Prensa*, 9.4.1958.
- “Antes el preestreno de “Las noches de Cabiria”, *El Noticiero Universal*, 9.4.1958.
- “Anecdotalario de una mujer alegre”, *La Prensa*, 11.4.1958.
- “Giulietta Masina y sus oponentes”, *La Prensa*, 12.4.1958.
- FOYÉ, Ernesto, “Las noches de Cabiria”, *El Noticiero Universal*, 12.4.1958.
- “Un acontecimiento del cine mundial: “Las noches de Cabiria”, *Arriba*, 13.4.1958.
- RUIZ, Jesús, “Las noches de Cabiria”, *El Correo Catalán*, 13.4.1958.
- “Giulietta Masina, “Charlot con faldas”, *Ya*, 13.4.1958.
- CASTELL, “Otro grande triunfo de Giulietta Massina y Federico Fellini: “Las noches de Cabiria”, *La hoja del lunes*, 14.4.1958.
- Un acontecimiento del cine mundial “Las noches de Cabiria” (Oscar 1957), *Informaciones*, 15.4.1958.

- “Un acontecimiento del cine mundial: “Las noches de Cabiria” (oscar 1957), *Ya*, 15.4.1958.
- ““La noches de Cabiria”, Triunfo de un cine nuevo”, *Informaciones*, 16.4.1958.
- DONALD, “Las noches de Cabiria” se estrenó ayer en los cines Pompeya y Palace”, *ABC*, 17.4.1958.
- “Giulietta Masina, “Charlot con faldas”, *Arriba*, 15.4.1958.
- “Fulgurante historial de Giulietta Masina”, *Arriba*, 16.4.1958.
- “El Charlot femenino”, *Ya*, 16.4.1958.
- “La noches de Cabiria”, triunfo de un cine nuevo”, *Ya*, 16.4.1958.
- GÓMEZ MESA, Luis, “Pompeya y Palace: “Las noches de Cabiria”, *Arriba*, 17.4.1958.
- ABELARDO, “Las noches de Cabiria “en los cines Pompeya y Palace”, *El Alcázar*, 17.4.1958.
- SÁNCHEZ, Alfonso, “Un raro milagro de arte: “Las noches de Cabiria”, *Informaciones*, 17.4.1958.
- FERNÁNDEZ CUENCA, C., “Pompeya y Palace: “Las noches de Cabiria” (italo-francesa)”, *Ya*, 17.4.1958.
- DE MONTES-JOVELLAR, “La noches de Cabiria”, en el Pompeya y Palace”, *Madrid*, 17.4.1958.
- SÁNCHEZ, Alfonso, “Cine en la carretera”, *Informaciones*, 20.4.1958.
- “Las noches de Cabiria”, *Radiocinema*, 405, abril 1958.
- J.S.R., “Las noches de Cabiria”, *Primer Plan*, 914, abril 1958.

- DE LASA, Juan Francisco, "Las noches de Cabiria", *Revista de actualidades, artes y letras*, 314, 19-25 abril 1958, p. 20.
- "Las noches de Cabiria", *Dígame*, 955, abril 1958.
- PALAU, José, "Fellini y "Las noches de Cabiria", *Destino*, 1078, abril 1958.
- "Nuestra última sesión cinematográfica", *Destino*, 1080, abril 1958.
- BRUNO, "Ejemplar, humanismo tema el de "Las noches de Cabiria"", *Film Ideal*, 18, abril 1958.
- "Las noches de Cabiria. Otra original creación e Giulietta Masina", *Fotogramas*, 488, abril 1958.
- "Las noches de Cabiria", *Film Ideal*, 19, mayo 1958, pp. 4 y 24.
- COMÍN, Carlos, "El pobre y el niño. Las noches de Cabiria", *El Ciervo*, 65, mayo 1958, p. 10.
- DE LANDABURU, Felix, "Con Fellini y con "Cabiria" en Genova", *Film Ideal*, 9, junio 1957, pp. 20-21.
- DE LANDABURU, F., "Carta abierta a Federico y Giulietta", *Film Ideal*, 20, junio 1958, p. 9.
- FELLINI, Federico, "Esta es mi Cabiria", *Film Ideal*, 20, junio 1958, p. 27.
- "Un escritor, un director, un crítico, una educadora, una espectadora, y un sacerdote opinan sobre "Las noches de Cabiria"", *Film Ideal*, 20, junio 1958, p. 28.
- "Como consiguió Fellini la sonrisa final de Cabiria", *Film Ideal* 21-22, julio-agosto 1958, p. 39.

- PLAZA, M., “Como se pensò y como se hizo “Las noches de Cabiria””, *Film Ideal*, 25, septiembre 1958, p. 20-21 y 28.
- “Federico Fellini, declara,” *Film Ideal*, 23, septiembre 1958, p. 3.
- COBOS, Juan, “Giulietta Masina al telefono”, *Film Ideal*, 25, noviembre 1958, p. 19.
- “Ante el estreno de hoy en Pompeya y Palace”, *El Pueblo*, 16.4.1976.
- SIGFRID, “Las noches de Cabiria, de Federico Fellini”, *Turia*, 989, 17/23 enero 1983.
- ALLER, Luis, “Las noches de Cabiria. Cine moderno y musical”, *Dirigido por*, 112, febrero 1984, pp. 55-57.
- SÁNCHEZ, Rodríguez, Julio-José, “Dos prostitutas atípicas y una aventurera: Irma, Cabiria y Kelly, *Nickel Odeon*, 30, 2003.

### **La dolce vita /La dulce vida**

- FERRUZZA, Alfredo, “¿Tiene usted aspecto de millonaria?! Preséntese a Federico Fellini!”, *Fotogramas*, 535, febrero 1959. (exclusiva de “Fotogramas” para España. Copy-right “Oggi”).
- D’ACOSTA, Luciano, “Federico Fellini ha revuelto Cinecittà, el film “Dolce vita” continúa sin protagonista”, *Fotogramas*, 538, marzo 1959.
- D’ACOSTA, Luciano, “Fellini comienza “La dolce vita””, *Fotogramas*, 540, abril 1959.
- D’ACOSTA, Luciano, “Anita Ekberg se baña en la Fuente de Trevi”, *Fotogramas*, 543, abril 1959.



- D'ACOSTA, Luciano, "Louise Rainer vencida por Federino Fellini", *Fotogramas*, 547, mayo 1959.
- D'ACOSTA, Luciano, "Fellini ha encontrado su actriz. Es el tipo con el que soñaba", *Fotogramas*, 548, mayo 1959.
- CAVICCHIOLI, Luigi, "Roma tiene ahora dos Via Veneto una para Anita Ekberg. Fellini dice:" Anita Ekberg es un animalote muy simpatico", *Fotogramas*, 552, junio 1959. (exclusiva de "Fotogramas" para Espana. Copy-right "Oggi").
- Prestreno de "La dolce vita", *Fotogramas*, 574, noviembre 1959.
- D'ACOSTA, Luciano, "Marianna Leibl la otra mujer en la vida de Fellini", *Fotogramas*, 576, diciembre 1959.
- "La dolce vita" El pleito sigue", *Triunfo*, 732, febrero 1960, p. 23
- MANTOVANI, Carla, "Fellini està asustado", *La Gaceta ilustrada*, 180, marzo 1960.
- MENGIN, Robert, "La dolce vita" lleva tras de sí la huella del escándalo", *Cine Mundo*, 418, marzo 1960.
- FERRUZZA, Alfredo, "La dolce vita" divide a Italia en dos", *Triunfo*, 734, marzo 1960, pp.5-11.
- SAGRÉ, José, "Apasionante polemica en torno al film de Fellini, "La dolce vita"", *Cine Mundo*, 421, abril 1960.
- CROSSETT, Romdolph, "Ivonne Furneaux se enamora en Roma y defiende a Fellini", *Fotogramas*, 596, abril 1960.
- "El mundo del cine en el mundo. El cine italiano lanza la bomba "F"", *Imágenes*, 186, abril 1960.

- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos, “Impresionante requisitoria italiana contra la corrupción de costumbres, *Ya*, 14.5.1960.
- “A medio programa, de la 16 películas proyectadas sólo tres presentan méritos para pasar al palmarés”, *Informaciones*, 16.5.1960.
- SAGRÉ, José, XIII Festival Internacional de Cannes”, *El noticiero Universal*, 19.5.1960.
- SAGRÉ, José, XIII Festival Internacional de Cannes”, *El noticiero Universal*, 20.5.1960.
- “La dolce vita”, gran premio del Festival de Cannes”, *Madrid*, 21.5.1960.
- “Fellini se justifica por centésima vez de “La dulce vida”, *La Prensa*, 21.5.1960.
- GÓMEZ MESA, Luis, “La dulce vida”, de Fellini, gran premio del Festival de Cannes”, *Arriba*, 21.5.1960.
- SAGRÉ, José, XIII Festival Internacional de Cannes”, *El noticiero Universal*, 21.5.1960.
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos, “Para “La dulce vitada”el gran premio del Festival y para “Paw” el de la Oficina Católica del Cine”, *Ya*, 22.5.1960.
- SÁNCHEZ, Alfonso, “Un Festival con poca historia”, *La hoja del lunes*, 23.5.1960.
- GÓMEZ MESA, Luis, “Un general protesta subrayo la entrega de los premios del Festival de Cannes”, *Arriba*, 24.5.1960.
- DE AGUSTÍN, Manuel, “Decadencia y desprestigio del Festival de Cannes”, *Arriba*, 24.5.1960.

- “El XIII Festival concluyó entre una pita horrorosa”, *Informaciones*, 24.5.1960.
- “La dulce vita”, gran premio del Festival de Cannes”, *El Correo Catalán*, 26.5.1960.
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos, “Un festival con muchos artistas, pero sin ninguna famosa estrella”, *Ya*, 27.5.1960.
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos, “La innecesaria longitud de las películas es el enemigo número uno de los Festivales”, *Ya*, 28.5.1960.
- SÁNCHEZ, Alfonso, “Los jóvenes nos han defraudado”, *La Hoja del lunes*, 30.5.1960.
- SAGRÉ, José, “No ha sido malo, sino bueno el XIII Festival de Cannes”, *El noticiario Universal*, 30.5.1960.
- VILAR, Sergio, “La dulce vita”, Una película amarga que asusta a los fariseos”, *Revista de actualidades, artes y letras*, 424, 28 mayo 1960, p. 22.
- LEÓN, Jorge Juan, “Sordi opina sobre España, Federico Fellini y...Alberto Sordi”, *Fotogramas*, 600, mayo 1960.
- MARTÍNEZ, M. Enrique, “La dulce vita”, *Film Ideal*, 50, junio 1960, p. 7.
- D’ACOSTA, Luciano, *Gracias a Fellini, un nuevo Mastroiani*, *Fotogramas*, 606, julio 1960.
- GS, “La dulce vita”, *Documentos cinematográficos*, 3, julio 1960, p.41
- AROSIO, Mario, “La “Dolce vita” o de la desesperación de la salvacion”, *Temas de cine*, 5, julio-agosto 1960.

- GRAZIANI, Gilbert, De Aldisio, Eugenio, “Fellini habla por primera vez de de “La dolce vita”, *Gaceta Ilustrada*, 202, agosto 1960.
- ARANDA, José Francisco, “Dos mundos en Cannes”, *Ínsula*, 166, septiembre 1960.
- RABANAL TAYLOR, Manuel, “Una opinión más sobre “La dolce vita”, *Ínsula*, 167, octubre 1960.
- “La dolce vita”, *Revista Internacional del cine*, 36-37, diciembre 1960.
- AROSIO, Mario, “Madurez (y riesgo) de Antonioni y Fellini”, *Film Ideal*, 81, octubre 1961.
- Marías, Julián, “El sabor de “La dolce vita”, *La Gaceta Ilustrada*, 336, marzo 1963.
- MIGUEL, Juan, “En Paris, a la busca del cine perdido”, *Cartelera Turia*, 498, 6-12 abril 1973.
- “Fellini: “Roma ha perdido la alegría”, *La Vanguardia*, 26.8.1978.
- BORRÀS, Rex, “La dolce vita”, *El Noticiero Universal*, 2.6.1981.
- “Llega “La dolce vita” tras veintiún años de censura”, *El Periódico*, 31.5.1981.
- “Fellini estrena la fin “La dolce vita”, *El Periódico*, 31.5.1981.
- RUIZ, Jesús, “La dolce vita”. A los veintidós años”, *El Correo Catalán*, 3.6. 1981.
- COMAS, Angel, “La dolce vita”, el filme que escandalizó a los puritanos”, *El Noticiero Universal*, 1.6.1981.
- RIAMBAU, Esteve, “La dolce vita”, el barrer mite de la censura”, *Avui*, 3.6.1981.

- MARTIALAY, Félix, “La dolce vita”, *El Alcázar*, 20.6.1981.
- DE COMING, Gorge, “La dolce vita veinte años después”, *Nuevos Fotogramas*, 1.658, mayo 1981.
- LARA, Fernando, “Vd. Ha perdido, padre Fierro. “La dolce vita” veintiún años después”, *La Calle*, 168, junio 1981, pp. 48-49.
- HIDALGO, Manuel, “La orgía perpetua”, *Cambio16*, 499, junio 1981.
- LATORRE, José Maria, “La dolce vita, de Federico Fellini”, *Dirigido por*, 84, junio-julio 1981, pp. 42-50.
- FERNÁNDEZ TORRES, Alberto, “La dolce vita”, *Controcampo*, 22, Madrid, junio-julio 1981, pp. 66-67. (ripropuesto en *Turia*, 924, 19-25 octubre 1981.)
- URBEZ, Luis, «Con el peso de los años. La dolce vita», *Reseña de literatura, arte y espectáculo*, 133, julio-agosto 1981, pp. 28-29.
- “La dolce vita (Fellini 1960)”, *Turia*, 924, 19-25 octubre 1981.
- VICENTE, “La dolce vita”, *Turia*, 924, 19-25 diciembre 1981.
- “La dolce vita”, *Cine y más*, 14-15, enero-febrero 1982, pp. 15-16.
- GUEL BENZU, José Maria, “El derecho a la propia imagen”, *Cambo16*, 951, febrero 1990.
- QUINTANA, Angel, “Los abismos de Babilonia: “La dolce vita”, in *El cine italiano 1942-1961: Del neorealismo a la modernidad*, Barcelona, Paidós Iberica, 1997, pp. 208-212.
- QUINTANA, Angel, *Federico Fellini, la revelacion de la ilusion*, ivi, 1997, pp. 142- 147.
- QUINTANA, Angel, *Fellini y Antonioni frente al vacío moral*, ivi, 1997, pp. 186 193.

**Boccaccio 70- Le tentazioni del dottor Antonio/ Las tentaciones del  
dottor Antonio**

- D'ACOSTA, Luciano, *Fellini ha caído en la tentación mas cara del mundo: le costa un millón de pesetas por minuto*, Fotogramas, 668, septiembre 1961.
- "Boccaccio '70", *Nuestro Cine*, 16, enero 1963, pp. 29-30.
- VIADER, Jordi, "Boccaccio 70", *La Prensa*, 5.4.1976.
- J., J., "Boccaccio 70", *El Noticiero Universal*, 8.4.1976.
- RUIZ, Jesús, "Boccaccia 70", *El Correo Catalán*, 9.4.1976.
- IGLESIAS, Antonio, "Boccaccio 70", *Informaciones*, 8.6.1976.
- CRESPO, Pedro, "Boccaccia 70", de Fellini, Visconti, De Sica, *ABC*, 9.6.1976.
- CEBOLLADA, Pascual, "Una especie de humor libertino. "Boccaccio 70", *Ya*, 10.6.1976.
- LARA, Antonio, "Boccaccio 70. Un entrañable fantasma del pasado", *El País*, 11.6.1976.
- PELAEZ, Jesús, "Boccaccio, 70", *El Alcázar*, 12.6.1976.
- De la Puerta, Tomàs Garcia, "Boccaccio 70", un artista añorante, *Pueblo*, 14.6.1976.
- ARROITA-JAUREGUI, Marcelo, "Boccaccio 70" tres películas en una, *Arriba*, 15.6.1976.
- VANACLOCHA, "Boccaccio 70", *Turia*, 641, 3-9 de mayo 1976.
- LATORRE, José Maria, "Boccaccio/70, de Federico Fellini", *Dirigido por*, 33, mayo 1976, pp.36-37.

- DONALD, "Un celuloide que no ha envejecido", *Blanco y negro*, 3.346, junio 1976.
- "Boccaccio 70", *Gaceta Ilustrada*, 1.028, junio 1976.
- LARA, Fernando, "Una sátira que ya no es contemporánea", *Triunfo*, 699, junio 1976, p. 72.
- FERNÁNDEZ SANTOS, "Boccaccio 70" Primera piedra para un burdel de lujo", *Cuadernos para el dialogo*, 165, junio- julio 1976.
- Cano luis, "Boccaccio 70", *Film guia*, 13, abril- dicimembre 1976.

### **8 1/2 / Fellini 8 1/2**

- MINUZZO, Nerio, "Fellini, Ocho y media.film secretisimo", *Triunfo*, 13, septiembre 1962, pp.58-62.
- "Un principe italiano para Fellini", *Triunfo*, 18, octubre 1962, pp.50-51.
- SERRAY, Claude, El film fantasma "Fellini 8 y medio" se titulará "El ultimo año en Montecatini", *Fotogramas*, 729, noviembre 1962.
- Piaggi, Anna, "Mastroianni un hombre moderno", *Triunfo* 36, febrero 1963,
- FALLACI, Oriana, "La "boble vida" de Fedeico Fellini" un arreglo de cuentas en la pantalla, *La Gaceta Ilustrada*, 334, marzo 1963, pp56-61.
- GRAZIANI, Gilbert, ""Fellini explica lo inexplicable", *Gaceta Ilustrada*, 334, marzo 1963, p. 59.
- "Dos criticas para 8 1/2". Giulio Cesare CASTELLO, ""8 e 1/2" un error generoso", *Film Ideal*, 116, 15 marzo 1963, pp. 175-176. (De "El Punto"); Gian Luigi Rondi, ""8 e 1/2" un film genial que iguala la

- realidad a la memoria”, *Film Ideal*, 116, marzo 1963, pp. 176-177, (publicado en “Il Tempo”).
- “Guido” Fellini, interpretato por Mastroianni”, *La Gaceta ilustrada*, 336, marzo 1963.
  - Monleón, José, “Fellini el discutido”, *Triunfo*, 43, marzo 1963, pp. 34-41.
  - CANTANI, Enrica, “Fellini el soñador”, *Fotogramas*, 750, 11 abril 1963.
  - GONZÁLEZ, José LUIS, “Fellini: “ocho y medio”, *Cinestudio* 8, abril 1963, pp. 24-26.
  - LANZA, Gino, “Fellini: 8 1/2”, *El Ciervo*, 115, mayo 1963, p. 15.
  - Fontenla, Cesar S., “Cannes ’63, las películas por países, Italia”, *Nuestro Cine*, 20, mayo 1963, pp. 34-38.
  - VENTURI, Giorgio, “Por primera vez Giulietta Masina habla de su “vida difícil” con Fellini”, *Fotogramas*, 761, junio 1963. (exclusiva)
  - BUZZONETTI, Renato, “Ocho y medio”, *Cinestudio*, 10, junio 1963, pp. 29-34, in “Revista del Cinematógrafo” editada por el Centro Católico del Cine.
  - GORNA DE IMENAS, Jesús, “Italia: premio y escándalo”, en “El festival agoniza. XI Festival internacional del cine. 1963 San Sebastián, 7-16 junio”, *Nuestro Cine*, 21, junio 1963, pp. 35-36.
  - ARROITA-JAUREGUI, Marcelo, “Otto e mezzo”, *Film Ideal*, 123, julio 1963, p. 387.
  - FARRE, Esteban, “San Sebastián 1.963”, *Pantallas y escenarios*, 26, julio 1963.



- “New York. Fellini, su esposa y Mastroianni en el estreno de “Ocho y medio””, *Fotogramas*, 762, julio 1963.
- “Fellini sigue ganando más premios cinematográficos”, *Fotogramas*, 764, julio 1963.
- Roca-Sastre, Elvira, “Festival internacional de Moscu. Fellini: “Ocho y medio” primer premio”, *Fotogramas*, 765, julio 1963.
- MARTIALAY, Félix, “Lo que Fellini dice de Fellini”, *Film Ideal*, 126, 15 agosto 1963, pp. 502-509. (antología de entrevistas).
- MARÍAS, Julian, “Las esfinges y sus misterios”, *Gaceta ilustrada*, 367, octubre 1963.
- “Giulietta Masina y Federico Fellini llevan casados 20 años,” *Fotogramas*, 782, Barcelona, noviembre 1963.
- MASINA, Giulietta, ““Soy la esposa de un embustero simpático””, entrevista de Anita Paglia”, *Fotogramas*, 790, diciembre 1963.
- ARISTARCO, Guido, “Fellini, hora “8 ½””, *Nuestro Cine*, 25, diciembre 1963, pp. 4-10, traducción: C.S.F.
- MALUQUER, J., “Quatro cintas italianas. El coraje”, *El Ciervo*, 137, julio 1965, p. 13.
- N. C., “El último Fellini”, *Nuestro Cine*, 48, enero 1966, p. 5.
- DEL AMO, Álvaro, “Fellini en España”, *Nuestro Cine*, 48, enero 1966, pp. 6-10.
- AIBAR, J., “Fellini 8 ½”, *Turia*, 160, 13-19 febrero 1967.
- PORTER MOIX, Miquel, “Ocho Fellinis y medio”, *Destino*, 1544, marzo 1967.

- PALAU, José, “Presentamos “Fellini 8 y 1/2”, *Destino*, 1543, marzo 1967.
- “Del proximo estreno de Fellini 8 1/2”, *Arriba*, 9.4.1967.
- “La idea original de “Fellini 8 1/2”, *La Prensa*, 10.4.1967.
- MARÍÑAS, “Ocho y medio”, de Fellini, en pro-estreno patrocinado por “Destino”, *La Prensa*, 11.4.1967.
- RUIZ, Jesús, “Ocho y medio”, *El Correo Catalán*, 12.4.1967.
- FOYÉ, Ernesto, “Fellini 8 1/2”, *El Noticiero Universal*, 11.4.1967.
- “Fellini 8 1/2 comienza en silencio”, *Arriba*, 12.4.1967.
- “Fellini enfermo”, *Madrid*, 12.4.1967.
- “Del próximo estreno de “Fellini ocho y medio”, *El Alcázar*, 13.4.1967.
- “La idea original de Fellini, “8 1/2”, *Arriba*, 13.4.1967.
- “Lo que veremos. Fellini 8 1/2”, *Madrid*, 13.4.1967.
- Fellini. “8 y 1/2” comienza en silencio”, *Ya*, 13.4.1967.
- Martínez, Redondo, “Ocho y medio”, *ABC*, 14.4.1967.
- SÁNCHEZ, Alfonso, “Fellini, 8 y 1/2”, *Informaciones*, 14.4.1967.
- RODRIGO, Pedro, “Fellini, ocho y medio”, en el Pompeya y Mola”, *Madrid*, 14.4.1967.
- De la Puerta, T. Garcia, “Fellini, 8 y 1/2, una película de excepción”, *Pueblo*, 15.4.1967.
- DEL POZO, Mariano, “Ocho y medio”, *El Alcázar*, 18.4.1967.
- MARÍÑAS, “Ocho y medio”, De Fellini, *La Prensa*, 19.4.1967.
- CEBOLLADA, Pascual, “Retrato apasionante de un hombre en crisis. “Ocho y medio”, *Ya*, 15.4.1967.

- GÓMEZ-MESA, Luis, “Federico Fellini y sus preocupaciones y inquietudes artísticas y morales”, *Arriba*, 16.4.1967.
- “Fellini 8 ½”, un film de excepción”, *La Prensa*, 17.4.1967.
- GÓMEZ MESA, Luis, “ocho y medio”, *Reseña de literatura, arte y espectáculos*, 17, abril 1967, pp.146-148.
- GRACIELLA, “Fellini ocho y medio”, *Dígame*, 1.424, abril 1967.
- FELLINI, Federico, “! Stop a las lucubraciones! Esto es lo que piensa Fellini de “8 1/2 ””, *Destino*, 1548, abril 1967.
- SÁNCHEZ, Alfonso, “Un difícil momento italiano”, *La Hoja del lunes*, 29.5.1967.
- Marías, Julián, “Dos veces ocho y medio”, *La Gaceta ilustrada*, 553, mayo 1967.
- EGIDO, Luciano G., “Ocho y medio”, de Fellini, *Ínsula*, 247, junio 1967.
- del A, A., “Fellini 8 y ½”, *Nuestro Cine*, 62, junio 1967, pp. 68-71.
- LÓPEZ LOZANO, José Maria, “ “Ocho y medio”, de Fellini”, *Cinestudio*, 58-59, junio-julio 1967, pp. 42-44.
- AGUILAR, Juan Carlos, “Obra maestra. Ocho y medio”, *El Ciervo*, 162, agosto 1967, p. 13.
- EGIDO, Luciano G., “El cine que no vemos”, *Insula*, 262, septiembre 1968.
- Gortari, “Ocho y medio”, *Film Ideal*, 205-206-207, 1967-1969, pp. 242-243.
- BLANCO, Gabriel “Fellini: primer acercamiento: “8 ½”, *Cinema 2002*, 23, enero 1977, pp. 54-58.

- MACIA, Alberto, “El despegue del cine como mass-media”, *Cinema* 2002, 60, febrero 1980, p. 26-27.
- LATORRE, José Maria, Fellini 8 ½ , *Dirigido por*, 91, marzo 1982, pp. 26-32.
- ALBERICH, Enrique “Ocho y medio de Federico Fellini”, *Dirigido por*, 200, marzo 1992, pp. 72-73.
- FERNÁNDEZ SANTOS, Angel, “Primera persona del singular”, *El País*, 14.10.1992.
- “Ocho y medio, Federico Fellini/1962”, *Dirigido por*, 237, julio-agosto 1995, p 86. (100 Años de Cine)

### **Giulietta degli spiriti / Giulietta de los espíritus**

- HARVEY, “Fellini habla de su nuevo film en color “Los espíritus son los héroes de mi película””, *Fotogramas*, 837, octubre 1964.
- PINEDA, Vicente Antonio, De Dreyer a Fellini, Destino 1441, marzo 1965.
- GOLLAR, Jorge, “Noticias sobre “Julietta y los espíritus”, *Pantallas y escenarios*, 50, julio 1965.
- PICAS, Jaime, “¿Se ha equivocado Fellini?”, *Fotogramas*, 889, Barcelona, octubre 1965.
- MONLEÓN, José, “Pasadilla Fellini”, *Triunfo*, 179, noviembre 1965, pp.38-45.
- MERCERO, Antonio, “Fellini, Giulietta y sus demonios”, *Cinestudio*, 40, diciembre 1965, pp. 12-14.

- VECINO, Gustavo, “Fellini de los espíritus”, *Cinestudio*, 40, diciembre 1965, pp. 15-17.
- ESPINAL, Luis, S.I., “Giulietta degli spiriti”, *Reseña de literatura, arte y espectáculos*, 11, febrero 1966, pp. 59-62.
- CEBOLLADA, Pascual, “Giulietta Masina en una gran película de Fellini”, *Ya*, 24.3.1966.
- *Giulietta Masina*: “Debo tanto a mi marido como él dice deberme a mí”, *Fotogramas*, 911, abril 1966
- GASCA, Luis, “Giulietta degli fumetti, viaje a Italia Fellini incluido”, *Film Ideal*, 186, abril 1966, pp. 113-116.
- VALVERDE, Luciano, “Valladolid 1966”, *Cinestudio*, 45-46, mayo-junio 1966.
- M. TORRES, Augusto, “Giulietta degli spiriti”, *Film Ideal*, 188, junio 1966, pp. 204-205.
- “El sueño de perfección de un realizador cinematográfico, hecho realidad”, *Arriba*, 18.12.1966.
- “Giulietta de los espíritus”, *Madrid*, 19.12.1966.
- “Una de las pocas películas calificable de auténtica obra maestra”, *Arriba*, 21.12.1966.
- MARTÍNEZ, Redondo, “Giulietta de los espíritus”, *ABC*, 23.12.1966.
- SÁNCHEZ, Alfonso, “Giulietta de los espíritus”, *Informaciones*, 24.12.1966.
- SÁNCHEZ, Alfonso, “Cartel de Navidades”, *La Hoja del lunes*, 26.12.1966.

- GÓMEZ-MESA, Luis, Películas de Federico Fellini Frank Tashlin y Francisco Macian”, *Arriba*, 27.12.1966.
- CEBOLLADA, Pascual, “Sugestiva incursión en el mundo de Fellini. “Giulietta de los espíritus”, *Ya*, 27.12.1966.
- SÁNCHEZ, Alfonso, “Cine extranjero 1966”, *La Hoja del lunes*, 9.1.1967.
- A. LI., “Giulietta de los espíritus”, *Cinestudio*, 53, enero1967, pp. 28-29.
- “Giulietta de los espíritus”, *El Correo Catalán*, 2.2.1967.
- SÁNCHEZ, Guillermo, “Giulietta de los espíritus”, *El Noticiero Universal*, 3.2.1967.
- RUIZ, Jesús, “Giulietta de los espíritus”, *El Correo Catalán*, 4.2.1967.
- MARINÑAS, “Giulietta de los espíritus”, *La Prensa*, 8.2.1967.
- “Giulietta de los espíritus”, en Montecarlo”, *La Prensa*, 9.2.1967.
- “Más sobre Federico Fellini y su Giulietta de los espíritus”, *Cinestudio*, 55, marzo 1967, pp. 24-29.
- VANACLOCHA, “Giulkietta de los espíritus”, *Cartelera turia*, 167, abril 1967.
- M. B., “Giulietta de los espíritus”, *Nuestro Cine*, 60, abril 1967, p. 70.
- LLORENS, “Giulietta de los espíritus”, *Cartelera turia*, 992, 7/13 febrero 1983.
- LATORRE, José Maria, El ballet del patito feo, *Dirigido por*, 101, febrero 1983, pp.29-30. (Recensione televisiva di Giulietta degli spiriti.)

**Tre passi nel delirio-Toby Dammit / Historias extraordinarias -  
Toby Dammit**

- “Fellini, Malle y Vadim, juntos”, *La Prensa*, 19.12.1967.
- PINEDA, Vicente-Antonio, “Fellini, en el delirio”, *Destino*, 1582, diciembre 1967.
- SANTOS FONTENLA, César, “solo un paso hacia el delirio...Fellini casi 10”, *Triunfo*, 318, julio 1968, pp. 30-34.
- P.G., “Tre passi nel delirio, Vadim, Malle, Fellini, en Barcelona X semana del cine in color”, *Nuestro Cine*, 80, octubre 1968, pp. 44-46.
- MOLIST, “Tre passi nel delirio”, *Film Ideal*, 208, 1969, pp. 138-139.
- LATORRE, José Maria, “Tre passi nel delirio”, Vadim, Malle, Fellini, 1968, *Dirigido por*, 115, mayo1984, pp.23-24. (All’ IMAGFIC 84, V festival Internacional de Cine Imaginario y de Ciencia Ficción).
- SALVANY, Joan, “Historias extraordinarias”, *Noticiero Universal*, 5.8.1985.
- LORENTE-COSTA, Joan, “Tres visiones d’Allan Poe”, *Avui*, 7.8.1985.
- De Cominges, Jorge, “Historias extraordinarias”, *El Periódico*, 7.8.1985.
- MIRET JORBA, Rafael, “Historias extraordinarias, de R. Vadim, L. Malle y F. Fellini”, *Dirigido por*, 128, agosto-septiembre 1985, pp. 68-69.
- MARINERO, Francesco, “Historias extraordinarias”, *Diario16*, 12.7.1986.

### **Satyricon/ Fellini Satyricon**

- BARRIE, Richard, "Donayle Luna "fellini es un monstruo, lo juro"", *Fotogramas*, 1.055, enero1969.
- GUARNER, José Luis, "Los misterios de Roma I, notas varias sobre el cine italiano", *Fotogramas*, 1.063, Barcelona, febrero 1969.
- GUARNER, José Luis, "Las inquietudes de Fellini", *Fotogramas*, 1.067, marzo1969.
- SANTOS FONTENLA, César, "Petronio a veinte siglos vista Fellini cronista del imperio romano en "Satyricon", *Triunfo*, 356, marzo 1969, pp.32-37.
- MOIX, Terenci "Fellini: "Estoy haciendo lo que nadie ha hecho hasta ahora", *Fotogramas*, 1071, abril 1969.
- ADOLPHE, Hyllette, Fellini se ha enamorado de su rostro", *Fotogramas*, 1.073, mayo 1969.
- R.M.S., "Venecia 69. Una final sin copa, el "Satyricon" de Fellini ha defraudado", *Fotogramas*, 1092, septiembre 1969
- F V. M., "Fellini y "Fellini-Satyricon"", en "Venecia 69", *Nuestro Cine*, 90, octubre 1969, pp. 56-58.
- MARTIALAY, Félix, "Fellini-Satyricon", *Film Ideal*, 217-218-219, febrero/marzo/abril/mayo1970, pp. 103-112.
- PELAYO, Antonio, "Satyricon: Federico Fellini", *Cinestudio*, 85, mayo 1970, pp.16-18.
- GALÁN, Diego, "XV Semana de Valladolid (y 2)", *Triunfo*, 414, 9 mayo 1970, p.46.



- PELAYO, Antonio, "Satyricon", *Reseña de literatura, arte y espectáculos*, 38, septiembre-octubre 1970, pp. 500-503.
- RAMOS, José, "Fellini en Barkley", *Reseña de literatura, arte y espectáculos*, 41, enero 1971, pp. 53-55.
- ÁLVAREZ, Carlos, "Clausura con "El Satyricon", de Fellini", *El Alcázar*, 10.9.1975.
- SANTOS FONTENLA, César, "Roma en Madrid de la mano de Fellini", *Informaciones de las artes y las letras*, 26.6.1976.
- P.M., M., "Satyricon", de Fellini", *Avui*, 26.10.1976.
- De Cominges, Jorge, "Fellini-Satyricon", *El Noticiero Universal*, 26.10.1976.
- RUIZ, Jesús, "Aquitania (Sala especial) 'Satyricon'", *El Correo Catalán*, 28.10.1976.
- LATORRE, José Maria, "Satyricon", *Dirigido por*, 38, noviembre 1976, p.36.
- SEMPRUN MAURA, Carlos, "Los geniales escombros del Imperio Romano", *Diario16*, 18.1.1977.
- CRESPO, Pedro, "Satyricon", de Fedrico Fellini, *ABC*, 19.1.1977.
- LARA, Antonio, "Satyricon" El paganismo de Fellini", *El País*, 20.1.1977.
- DE LA PUERTA, Tomàs Garcia, "Satyricon", *Pueblo*, 20.1.1977.
- CEBOLLADA, Pascual, "Satyricon", *Ya*, 20.1.1977.
- "Satyrcon", *Informaciones*, 21.1.1977.

- ARROITA-JAUREGUI, Marcelo, "Satyricon" "Collage" de una decadencia", *Arriba*, 22.1.1977.
- SÁNCHEZ, Alfonso, "Satyricon", de Fellini, *La Hoja del lunes*, 24.1.1977.
- SANTOS FONTENLA, César, "Fellini y Roma , una vez más", *Informaciones de las artes y las letras*, 27.1.1977.
- MARTIALAY, Félix, "Satyricon", *El Alcázar*, 28.1.1977.
- EGIDO, L. G., "Satyricon", *Gaceta ilustrada*, 1.060, enero 1977.
- RUBIO, Miguel, "Un planeta llamado Satyricon", *La Actualidad española*, 1.310, febrero 1977.
- SANTOS FONTENLA, César, "Satyricon", *Sabado Grafico*, 1.026, enero 1977.
- DONALD, "Una película polémica en su día", *Blanco y negro*, 3-379, febrero 1977.
- VICENTE, "Satyricon", *Cartelera turia*, 681, 7-13 febrero 1977.
- "Satyricon", de Fellini, *Pantallas y escenarios*, 142, febrero-marzo 1977.
- ESCUDERO, Isabel, "Fellini Satyricon. Ánfora orgiástica", *Cinema* 2002, 25, marzo 1977, pp. 21-22.

### **I clowns / Los clowns**

- CRESPO, Pedro, "El día de "San Federico", *Arriba*, 1.9.1970.
- CRESPO, Pedro, "I clowns", de Fellini, sin Fellini.", *Arriba*, 30.9.1970.
- "Fellini: "I clowns", *Triunfo*, 432, septiembre 1970, p. 18.

- T, A M..., ““I clowns” de Federico Fellini”, *Nuestro Cine*, 102, octubre 1970, p. 51.
- SPÍNOLA, Manuel, ““Los “Clowns”: eco fontanal en el universo felliniano”, en “Valladolid 71 XVI Semana de cine Religioso y de Valores Humanos”, *Reseña de literatura, arte y espectáculos*, 46, junio 1971.
- SÁNCHEZ, Alfonso, “Los clowns”, *Informaciones*, 5.1.1972.
- RUBIO, Miguel, “Los clowns”, *Nuevo Diario*, 15.1.1972.
- CEBOLLADA, Pascual, “I clowns”, *Ya*, 5.1.1972.
- MARTIALAY, Félix, “I clowns”, de Federico Fellini”, *El Alcázar*, 6.1.1972. “Los clowns” Cine Palace (sala especial), *La hoja del lunes*, 10.1.1972.
- LÓPEZ SANCHO, Lorenzo, “Equivalencia de la vida y el circo en el esplendido filme de Fellini “Los clowns”, *ABC*, 12.1.1972.
- LARA, Fernando, “El retratista de cadáveres”, *Triunfo*, 485, enero 1972, pp.45-46
- VILLEGAS LÓPEZ, Manuel, “Los clowns”, *Sabado Grafico*, 766, febrero 1972.
- LOSADA, Carlos, “Federico Fellini y sus clowns”, *Cinestudio*, 107, marzo 1972, pp.23-30.
- CRESPO, Pedro, “Los clowns”, de Federico Fellini”, *Arriba*, 5.12.1972.
- LAMET, Pedro Miguel, “Los clowns”, *Reseña de literatura, arte y espectáculos*, 52, febrero 1972, pp.38-40.
- RAMONEDA MOLINS, Josep, “Itinerante Fellini”, *El Correo Catalán*, 22.6.1972.

- RUIZ, Jesús, “Los clowns”, *El Correo Catalán*, 24.6.1972.
- FOYÉ, Ernesto, “Los clowns”, *El Noticiero Universal*, 22.6.1972.
- LAHOSA, Juan E., “Fellini 70. I clowns y Roma”, *El Ciervo*, 224, octubre 1972, p. 16.
- ANTONIO, “Los clowns”, *Turia*, 429, 10-16 diciembre 1972.
- ALBERICH, Enrique, “Los clowns, de Federico Fellini”, *Dirigido por*, 145, marzo 1987, pp. 44-46.

#### **BlocK notes di un regista/ Apuntes de un director**

- MASSAGUÉ, Rosa, “Fellini rueda en secreto con Nastassja Kinski”, *El Periódico*, 24.10.1986.

#### **Roma / Roma Fellini**

- D'ACOSTA, Luciano, “Roma”, *Fotogramas*, 241, julio 1953.
- CURTISS, Thomas Quinn, “Roma vista por Fellini”, *Tele-Express*, 23.1.1971.
- FONT, Alvaro, “Los romanos, Roma y Fellini”, *Nuevos Fotogramas*, 1.180, mayo 1971, pp. 21-27.
- SÁNCHEZ, Alfonso, “Fellini:disilusion”, *Informaciones*, 16.5.1972.
- GARAU, Miguel, “Roma”, *Reseña de literatura, arte y espectáculos*, 58, septiembre-octubre 1972.
- ROIG, Rodendo, “ ‘Fellini-Roma’, último gran éxito del cine europeo”, *Ya*, junio 1972.

- RIPIO-FREIXES, Enric, “Roma”, de Fellini”, *Avui*, 7.10.1976.
- FONT, Domènech, “Desfiles de modas y de fantasmas”, *El Correo Catalán*, 10.10.1976.
- DE COMINGES, Jorge, “Roma”, *El Noticiero Universal*, 13.10.1976.
- DE OBREGÓN, Antonio, “Historia de un cartel”, *ABC*, 18.8.1972.
- MONTEJANO, Fernando, “Fellini a través de “Roma “y “Satyricon”, *El Alcázar*, 10.3.1976.
- CRESPO, Pedro, “Roma”, de Federico Fellini, *ABC*, 17.7.1976.
- GARRIDO, Marisa, “Roma-Fellini”, *Informaciones*, 17.7.1976.
- CEBOLLADA, Pascual, “Fellini presenta su “Roma”, *Ya*, 18.7.1976.
- SÁNCHEZ, Alfonso, “Roma”, de Fellini, *La Hoja del lunes*, 19.7.1976.
- ARROITA-JAUREGUI, Marcelo, “Roma” Fellini cuenta su ciudad”, *Arriba*, 21.7.1976.
- DE LA PUERTA, Tomàs García, “Roma”, una sátira de Fellini”, *Pueblo*, 23.7.1976.
- FERNÁNDEZ SANTOS, Jesús, “Roma” Cronica en imágenes de Roma”, *El País*, 23.7.1976.
- LARA, Fernando, “Fellini sobre Fellini”, *Triunfo*, 704, julio 1976, pp. 55-56.
- DONALD, “Crónica de una ciudad”, *Blanco y negro*, 3.352, julio 1976
- LATORRE, José Maria, “Fellini, Roma, el anillo de Saturno”, *Dirigido por*, 35, julio-agosto 1976, pp.22-27.
- Egido, L.G., “Roma”, *La Gaceta ilustrada*, 1.034, agosto 1976.

- DEL POZO, Mariano, "Roma", *La Actualidad española*, 1.286, agosto 1976
- ESCUDERO, Isabel, "Roma Matrona impúdica", *Cinema 2002*, 19, septiembre 1976, p. 25.
- "Roma", *Destino*, 2.038, octubre 1976.
- LANOSA, Juan E., "Fellini-Ulises", *El Ciervo*, 297, primera quincena diciembre 1976, pp. 30-31.
- VANACLOCHA, "Roma, de Federico Fellini", *Turia*, 696, 23-29 mayo 1977.
- BLANCO, Gabriel, "Fellini: exploración d la madre: "Roma", *Cinema 2002*, 28, junio 1977, pp.48-54.
- "Roma", *Il Ciervo*, 373, marzo 1982, p. 33.

### **Amarcord**

- VELASCO, Miguel Angel, " 'Amarcord', de Federico Fellini y nuestro", *Ya*, 10.3.1974.
- LAHOSA, Juan E., "Yo recuerdo", *Il Ciervo*, 242, abril 1974, p. 18.
- CORRADINI, Anna, "Amarcord" abrio el festival. Asequible, humano y timido: el ultimo Fellini", *Nuevos Fotogramas*, 1336, mayo 1974.
- GALÁN, Diego, Valle, Ramón, "Una estructuración del recuerdo", *Triunfo*, 608, mayo 1974, p.80.
- CEBOLLADA, Pascual, "Amarcord", *Ya*, 30.3.1975.
- SÁNCHEZ, Alfonso, "Amarcord", de Fellini, *La hoja del lunes*, 31.3.1975.

- L.S., L., "Amarcord", obra de arte y busca del tiempo felliniano", *ABC*, 1.4.1975.
- SÁNCHEZ, Alfonso, "Amarcord", *Informaciones*, 1.4.1975.
- RUBIO, Miguel, "Amarcord", de Federico Fellini", *Nuevo Diario*, 2.4.1975.
- SÁNCHEZ COSTA, J.J., "Amarcord", *El Noticiero Universal*", 3.4.1975.
- DE LA PUERTA, Tomàs García, "Amarcord", un artista añorante, *Pueblo*, 4.4.1975.
- CEBOLLADA, Pascual, "Balance de un falso comienzo de temporada", *Ya*, 6.4.1975.
- ARROITA-JAUREGUI, "Amarcord" sarcasmo y melancolía", *Arriba*, 9.4.1975.
- RUIZ, Jesús, "Amarcord", *El Correo Catalán*, 12.4.1975.
- DONALD, "Los sueños y realidades de Buñuel y Fellini", *Blanco y negro*, 3.285, 19.4.1975.
- TUBAU, Ivan, "El tren eléctrico más caro del mundo", *Destino*, 1958, abril 1975.
- LATORRE, José Maria, "Amarcord de Federico Fellini", *Dirigido por*, 22, abril 1975, pp.30-31.
- RIAMBAU, Estive, "Amarcord", *Film guía*, 6, abril 1975.
- MARÍAS, Julián, "El sentimiento grotesco de la vida", *La Gaceta Ilustrada*, 966, abril 1975.
- ESCUDERO, Isabel, "Amarcord una infancia en el fascismo", *Cinema* 2002, 3, mayo 1975, pp. 18-21.

- VICENTE, “Amarcord”, *Cartelera turia*, 590, 12-18 de mayo 1975.
- Castro, Antonio, “Amarcord”, *Ínsula*, 342, mayo 1975.
- URBEZ, Luis, “Un oscar más que merecido. Amarcord”, *Reseña de literatura, arte y espectáculo*, 85, mayo 1975, pp. 23-24.
- F.J.M., “Por Fellini. Editorial Fundamentos”, *Cinema 2002*, 51, mayo 1979, p. 11.
- BRUNET, José María, “Rimini revive “Amarcord” para festejar a Fellini con una retrospectiva y el obsequio de una cosa”, *La Vanguardia*, 30.9.1983.
- ARCOS, Carmelo, “Amarcord”, *Nuevos Fotogramas*, 1803, diciembre 1993.

### **Casanova / Casanova Fellini**

- “Fellini no quiere a Redford para “Casanova””, *Nuevos Fotogramas*, 1.339, junio 1974.
- DOPAZO JOVER, A., “Fellini hará Casanova en Londres (nueve millones de dolares), *Así*, abril 1975.
- PANCORBO, Luis, “El Casanova símbolo del italiano veleitario”, *Ya*, 10.8.1975.
- Se inició “Casanova”. Fellini dirige Sutherland”, *Nuevos Fotogramas*, 1.398, agosto 1975. “Federico Fellini: “Odio a Casanova”, *Europeo*, 6.9.1975.
- NARVION, Pilar, “Fellini”, *El Pueblo*, 6.9.1975.
- DAGUERRE, Philippe, “La victoria de Fellini”, *El Comercio*, 16.9.1975.



- CHIARA, Pietro, "Casanova de los espíritus", *Fotogramas*, 8.10.1975.
- CHIARA, Piero, "Casanova de los espíritus", *Nuevos Fotogramas*, 1.407, octubre 1975.
- "Moravia visita a Casanova", *Nuevos fotogramas*, 1.415, noviembre 1975.
- NAVARRO, Julia, "Fellini en directo", *El Pueblo*, 19.12.1975.
- "Nueva interrupción "Casanova" gafe", *Nuevos Fotogramas*, 1421, enero 1976.
- GUARNER, José Luis, "Hemos visto "Casanova"", *Nuevos Fotogramas*, 1.475, enero 1976.
- "Fellini: un "Casanova" internacional", *Nuevos Fotogramas*, 1.442, junio 1976.
- "La dulce repesca felliniana", *Nuevos Fotogramas*, 1.464, 5 noviembre 1976.
- "Apuntes sobre Casanova", *Guadiana*, 23.2.1977.
- SCHWARTZMANN, Paul, "Casanova": el ultimo sueño de la razón de Fellini", *El País semanal*, 27.2.1977.
- LUCA DE TENA, M.Luisa, "Fellini y sus fantasmas", *Cine 77*, 1977.
- BENICHOU, Pierre, "Fellini: post scriptum a "Casanova" ...y a todo lo demás", *Triunfo*, 742, abril 1977, pp. 50-54. Copyright *Le Nouvel Observateur*.
- COMPANY, Juan M., "Fellini Casanova", *Dirigido por*, 44, mayo 1977, 22-25.
- TASSONE, Aldo, "El Casanova de Fellini. Entrevista", *Dirigido por*, 59, octubre 1978, pp.20-27.

- LATORRE, José Maria, “Una representación subacuática”, *Dirigido por*, 59, octubre 1978, pp. 28-31. ( recensión de Il Casanova de Federico Fellini).
- DE COMINGES, Jorge, “Delirante barroquismo”, *El Noticiero Universal*, 18.11.1978.
- GUARNER, José Luis, “El Casanova de Fellini”, *El Periódico*, 19.11.1978.
- MARTÍNEZ TORRES, Augusto, “La aventura del “Casanova “ de Fellini”, *El País*, 21.11.1978.
- RUIZ, Jesús, “Il Casanova de Federico Fellini”, *El Correo Catalán*, 21.11.1978.
- CRESPO, Pedro, “El Casanova”, de Federico Fellini, *ABC*, 22.11.1978.
- MARINERO, F., “El Casanova de Fellini” Un espectáculo sombrío”, *Diario16*, 22.11.1978.
- CARBALAN, Pablo, “Casanova”, *Informaciones*, 23.11.1978.
- VIADER, Jordi, “Casanova”, *La Prensa*, 25.11.1978.
- SÁNCHEZ, Alfonso, “Casanova”, de Fellini, *La Hoja del lunes*, 27.11.1978.
- HORIA, Vintila, “Fellini contra Casanova”, *El Alcázar*, 30.11.1978.
- PORTER MOIX, Miquel, “Els errors del geni Federico Fellini”, *Avui* 2.12.1978.
- VADORREY, Victor, “El museo de cera Fellini”, *La Actualidad española*, 2.12.1978.
- COLETTI, Lina, “Italia, los films a la hoguer”, *Nuevos Fotogramas*, 1558, 25 agosto 1978.

- GALÁN, Diego, “El Casanova de Fellini”, *Triunfo*, 827, diciembre 1978, p.76.
- FONTENLA SANTOS, César, “Casanova”, *Sabado Grafico*, 1.122, diciembre 1978.
- “El Casanova”, de Federico Fellini, *Destino*, 2.149, diciembre 1978.
- URBEZ, Luis, “El Casanova de Fellini”, *Reseña de literatura, arte y espectáculo*, 118, enero-febrero 1979, pp. 39-40.
- MASO, Angeles, “Casanova”, *La Vanguardia*, 19.12.1979.
- JAIME, “Fellini 80”, *Cartelera Turia*, 852, giugno 1980.
- MARÍAS, Julian “Simplificación complicada”, *Gaceta Ilustrada*, 1.268, enero 1981.

### **Prova d'orchestra/ Ensayo de orquesta**

- “Fellini rueda el filme “Prueba de orquesta”, *La Vanguardia española*, 1.6.1978.
- “Fellini termina el doblaje de “Prueba de orquesta”, *Informaciones*, 18.8.1978.
- “Ensayo de orquesta” de Fellini, Un rodaje que fue como la seda”, *Nuevos Fotogramas*, 1.560, septiembre 1978.
- “Nueva película de Fellini”, *El Alcázar*, 25.10.1978.
- ANGLADA, Marti, “El último filme de Fellini alude al clima político italiano”, *La Vanguardia*, 21.1.1979.
- CRESPO, Pedro, “Ensayo de orquesta”, de Federico Fellini, *ABC*, 18.12.1979.

- ““Ensayo de orquesta”. El ultimo Fellini, discutido”, *Nuevos Fotogramas*, 1.572, diciembre 1978.
- ARROITA-JAÚREGUI, Marcelo, “El escandaloso retorno de Federico Fellini”, *La Prensa*, 4.1.1979.
- “El último filme de Fellini, retenido por la burocracia”, *Informaciones*, 15.1.1979.
- FAJARDO, Alicia, “Prova d’orchestra”, Un Fellini amargo y polémico”, *Mundo diario*, 13.3.1979.
- “Fellini: “Una visión de la crisis contemporánea”, *El Noticiero Universal*, 19.5.1979.
- TRELLES, Danilo, “La orquesta de Fellini”, *Nuevos Fotogramas*, 1.595, mayo 1979.
- DE FORNARI, Oreste, “Prueba de orquesta. La Italia disonante de Fellini”, *Dirigido por*, 64, Junio 1979, pp.24-25.
- RACIONERO, Luis, “Fellini y el poder”, *Triunfo*, 856, junio 1979, p.16.
- “Fellini: entre la batuta y las feministas”, *Blaco y negro*, 3511, agosto 1979.
- P. MILLÀN, Juan Antonio, “Valladolid ’79. Fellini, Wajda y otros amigos”, *La Calle*, 83, octubre 1979, pp. 49-50.
- SÁNCHEZ, Alfonso, “Ensayo de orquesta”, *Informaciones*, 19.12.1979.
- MARINERO, Francisco, “Imágenes contra metáforas”, *Diario16*, 20.12.1979.
- CEBOLLADA, Pascual, “El genial Fellini, “Ensayo de orquesta”, *Ya*, 22.12.1979.
- A., “Ensayo de orquesta”, de Fellini, *La Hoja del lunes*, 24.12.1979.

- DE COMINGES, Jorge, “Una fábula autoritaria”, *El Noticiero Universal*, 24.12.1979.
- FERNÁNDEZ SANTOS, Jesús, “Ensayo de orquesta” De Fellini a Prokofiev”, *El País*, 26.12.1979.
- RIPOLI-FREIXES, Enric, “Una sátira ben original”, *Avui*, 28.12.1979.
- RUIZ, Jesús, “Ensayo de orquesta”, *El Correo Catalán*, 28.12.1979.
- DE LA PUERTA, García Thomas, “Ensayo de orquesta”, *El Pueblo*, 28.12.1979.
- ARROITA-JAUREGUI, Marcelo, “Que viva Fellini”, *El Alcázar*, 22.1.1980.
- ESTERUELAS, Basco, “Fellini divide a los italianos”, *Diario16*, 6.3.1979.
- GUARNER, José Luis, “Ensayo de orquesta”, *El Periódico*, 28.12.1979.
- LAHOSA, J. L., “Prova d’orquestra”, *El Ciervo*, 347, enero 1980, p. 40.
- PÉREZ PERUCHA, Julio, “Ensayo de orquesta”, *Controcampo*, 8, enero 1980, pp. 56-60.
- ALCOCER, Norberto, “La dictadura que viene. Ensayo de orquesta”, *Reseña de literatura, arte y espectáculo*, 124, enero-febrero 1980, pp. 30-31.
- VANACLOCHA, “Ensayo de orquesta”, *Turia*, 843, 31marzo-6 abril 1980.
- VANACLOCHA, Ensayo de orquesta, *Turia*, 843, marzo-abril 1980.

### **La città delle donne / La ciudad de las mujeres**

- “Fellini prepara una comedia”, *El Alcázar* 15.11.1977.
- “La città delle donne”.Proximo Fellini”, *Nuevos Fotogramas*, 1.524, diciembre 1977.
- DE LAS HERAS, José Antonio, “Con problemas en “La ciudad de las mujeres”, *Pueblo*, 14.8.1979.
- “La ciudad de las mujeres”, *Blanco y negro*, agosto 1979.
- TRELLES, Danilo, “Fellini vuelve al combate”, *Nuevos Fotogramas*, 1.614, octubre 1979.
- “Fellini y sus mujeres”, *Mundodiario*, 5.12.1979.
- “Fellini habla de su filme “La ciudad de las mujeres”, *La Vanguardia*, 27.3.1980.
- HEYMANN, Daniele, “La ciudad de las mujeres” El último delirio de Federico Fellini”, *La Vanguardia*, 4/5.4.1980.
- “Un paseo por “La ciudad de las mujeres”. De la mano de Fellini, *Nuevos Fotogramas*, 1641, abril 1980.
- LARA, Fernando, “Cannes’80. Siempre Resnais”, *La Calle*, 115, junio 1980, pp.70-72
- LATORRE, José Maria, “La ciudad de las mujeres”, *Dirigido por*, 76, octubre 1980, pp.18-21, 60-61
- MASO, Angeles, “La ciudad de las mujeres”, *La Vanguardia*, 6.12.1980.
- RUIZ, Jesús, “La ciudad de las mujeres2 Y los sueños, sueños son”, *El Correo Catalán*, 6.12.1980.

- GORINA, Alejandro, “El universo femenino de Fellini, reunido en un film”, *El Noticiero Universal*, 4.12.1980.
- DE COMINGES, Jorge, “El director es la estrella”, *El Noticiero Universal*, 4.12.1980.
- GUARNER, José Luis, “La ciudad de las mujeres”, *El Periódico*, 12.12.1980.
- Fellini feminista?, *Guia del ocio*, 19 enero 1981.
- COLÓN, Ramón, “La oscura ciudad de las mujeres desconocidas”, *Diario16*, 24.1.1981.
- CRESPO, Pedro, “La ciudad de las mujeres”, de Federico Fellini, *ABC*, 25.1.1981.
- FERNÁNDEZ SANTOS, Jesús, “La ciudad de las mujeres” Todas las mujeres tienen 20 años”, *El País*, 25.1.1981.
- CEBOLLADA Pascual, “La ciudad de las mujeres”, *Ya*, 27.1.1981.
- “Fellini y sus mujeres”, *La calle*, 149, enero-febrero 1981.
- MARTIALAY, Félix, “La ciudad de las mujeres ”, *El Alcázar*, 5.2.1981.
- “La ciudad de las mujeres”, *Cine y más*, 8-9-10, enero/febrero/marzo 1981, p. 20.
- CAMIÑA, Angel, “Balance de un antifeminismo avergonzado. La ciudad de las mujeres”, *Reseña de literatura, arte y espectáculo*, 131, marzo-abril 1981, pp. 29-30.
- MADREGASCO, Elena, “La ciudad de las mujeres” *Carteleria Turia*, 901, mayo 1981.
- “La ciudad de las mujeres”, *Cartelera Turia*, 903, 25-31 mayo 1981.

### **E la nave va / Y la nave va**

- “Federico Fellini: “Mi próxima película será una gran farsa”, *La Vanguardia*, 11.4.1982.
- “Fellini començarà a rodar en un mar d’homenatges”, *Avui*, 13.10.1982.
- “Federico Fellini comienza hoy el rodaje de “Y la nave zarpa”, *ABC*, 15.11.1982.
- GORTARI, Franco, “Y Fellina va...”, *Casablanca*, 26, febrero 1983, pp. 5-6.
- “Terminó el rodaje del último film de Fellini”, *Diario 16*, 19.3.1983.
- ARIAS, Juan, “Fellini termina en Cinecittà el rodaje de ‘Y la nave va’, *El País*, 28.3.1983.
- ZINNY, Victoria, “El cine se extinguirá como fuego de artificio”, *Sábado Garfico*, abril 1983, pp.48-49.
- “E la nave va, Federico Fellini (Italia)”, *Dirigido por*, 107, septiembre 1983, pp. 32-33.
- “San Sebastián 83, E la nave va”, *Cartelera Turia*, 1.025, septiembre - octubre 1983.
- TASSONE, Aldo, “Y la nave va”, *Dirigido por*, 109, noviembre 1983, pp. 32-37, (traducción José Maria Latorre).
- “Fellini reconoce que, tras veinte films, los festivales aún lo exciten”, *El Correo Catalán*, 9.8.1983.
- GORDON, Mercedes, “Fellini: “Buñuel, el mejor cineasta de todos los tiempos”, *Ya*, 13.11.1983.
- BRUNET, José María, “En su estreno italiano, Fellini analiza “E la nave va”, *La Vanguardia*, 14.11.1983.



- COLÓN, Carlos, “E la nave va”. Renovación y esplendor del Fellini otoñal”, *Casablanca*, 35, noviembre 1983, pp. 50-52.
- GRAU, Jordi, “Al aire de una nave que por fin llega a España”, *La Vanguardia*, 28.11.1984.
- “Y la nave va “ Llega con dos años de retraso a Barcelona”, *El Periódico*, 18.1.1985.
- MARINERO, Francesco, “Y la nave”, de Federico Fellini, *Diario16*, 20.1.1985.
- “E la nave va” Metáfora felliniana”, *El País*, 21.1.1985.
- CRESPO, Pedro, “Y la nave va”, de Federico Fellini, *ABC*, 22.1.1985.
- GUARNER, José Luis, “Y la nave va”, *La Vanguardia*, 22.1.1985.
- DE COMINGES, Jorge, “Y la nave va”, *El Periódico*, 22.1.1985.
- LARA, Antonio, “Y la nave va” Una imagen de la sociedad”, *Ya*, 23.1.1985.
- M. Joseph y LÓPEZ, Llavi, “Una brillant tragicomèdia felliniana”, *Avui*, 23.1.1985.
- Goas, Joan Lluís, “Y la nave va”, *Noticiero Universal*, 23.1.1985.
- MARTIALAY, Félix y ALVAREZ, Carlos, “Y la nave va...”, *El Alcázar*, 27.1.1985.
- “Y la nave va”, de Fellini, *La Hoja del lunes*, 27.1.1985.
- LATORRE, José María, “Y la nave va. Una ópera fantástica”, *Dirigido por*, 121, enero 1985, pp.46-51.
- ORDÓÑEZ, Marcos, “La nave de Fellini ya navega”, *El Correo Catalán*, 19.2.1985.

- M., I., "Un rinoceronte moribundo", *El Correo Catalán*, 19.2.1985.
- MOLINA FOIX, Vicente, "Diez y medio", *Cambio16*, 688, febrero1985.
- M. TORRES, Augusto, "Los restos del mensaje", *Casablanca*, 47, marzo 1985, pp.33-34.
- URBEZ, Luis, «Y la nave va. Una alegoría fúnebre», *Reseña de literatura, arte y espectáculo*, 155, marzo-abril 1985, pp. 34-35..
- RICHARDSON, John, "La nave de la vida", *El Ciervo*, 408-409, febrero-marzo 1985, p.39.
- VICENTE, "E la nave va", *Cartelera Turia*, 1.109, mayo 1985.
- LATORRE, José Maria, "Canto fúnebre", *Dirigido por*, 284, noviembre 1999, pp. 76-77. (Recensión televisiva di *E la nave va*).

### **Ginger e Fred / Ginger y Fred**

- "Fellini comienza dentro de una semana el rodaje de su nuevo filme "Ginger y Fred", *Diario16*, 7.1.1985.
- F., ARDANAZ, Santiago, "Fellini comenzó a rodar "Ginger y Fred", la historia irónica de unos bailarines", *Diario 16*, 14.1.1985.
- ARIAS, Juan, Fellini:"Rodear es como jugar: inventamos , creamos en ele momento", *El País*, 15.3.1985.
- PINETA, Vicente A., "Ginger y Fred", de Fellini, homenaje a las variedades", *ABC*, 16.6.1985.
- "Fellini es pregunta què significa el concepte "fellinià", *Avui*, 28.6.1985.
- BACHEAN, Gideòn, "Fellini y sus espíritus", *Ya dominical*, 10.11.1985.

- “Fellini: “Nuestro mundo no puede depender de la televisión, porque es un medio alienante”, *Diario16*, 28.6.1985.
- TASSONE, Aldo, “Ginger y Fred Fellini tele-Satyricon”, *Dirigido por*, 134, marzo 1986, (traducción José Maria Latorre), pp.59-65.
- LLOPIS, Silvia, “La última gran sátira del maestro Fellini”, *Diario16*, 8.11.1986.
- GRAU, Jordi, “Il principiante”, *Guia16*, 8.11.1986.
- CRESPO, Pedro, “Ginger y Fred”, de Federico Fellini, *ABC*, 15.11.1986.
- MARTIALAY, Félix y ALVAREZ, Carlos, “Ginger y Fred”, *El Alcázar*, 16.11.1986.
- MARTI, Octavi, “Ginger e Fred” Un sueño hecho añicos”, *El País*, 15.11.1986.
- “Ginger y Fred”, o la fascinación por la TV”, *El noticiero universal*, 28.6.1985.
- PISTOLESI, Alejandro, “Los italianos disgustados con Fellini”, *ABC*, 18.10.1985.
- “El festival de Venecia premiara a Fellini”, *Correo Catalán*, 7.8.1985.
- GUARNER, José Luis, “Ginger y fred”: amor, TV y apocalipsis”, *La Vanguardia*, 29.1.1986.
- GUARNER, José Luis, “La television es el espejo donde se refleja la derrota de todo nuestro sistema cultural”, *La Vanguardia Domingo*, 30.3.1986.
- RIPOLL-FREIXES, Enric, “Ginger y Fred, o los fastos de la inauguración con Fellini y la Masina”, *Dirigido por*, 134, marzo 1986, pp.12-13. (en ocasión del festival de Berlin/86).

- GRAU, Jorge, “A propósito de “Ginger e Fred”, *Cine Nuevo*, 5, verano 1986, p. 31.
- “La magia de Fellini y de Giulietta”, *Cine y más*, 49, octubre 1986, p. 10.
- CIBRIÀN, T., “Fellini se burla de la TV con su magnífica ‘Ginger y Fred’, *El Periódico*, 11.11.1986.
- RIAMBAU, Esteve, “Ginger y Fred”, un sarcàstic film de Fellini sobre el món de la televisió”, *Avui*, 11.11.1986.
- DE COMINGES, Jorge, “El infierno televisivo”, *El Periódico*, 14.11.1986.
- GUARNER, José Luis, “Ginger y Fred”, *Avanguardia*, 15.11.1986.
- “Ginger y Fred”, *Dirigido por*, 142, diciembre 1986, p21.
- ALCALÁ, Manuel, “Ginger y Fred. El viejo y el nuevo espectáculo”, *Reseña de literatura, arte y espectáculo*, 170, enero 1987, pp. 15-16.

### **Entrevista / Entrevista**

- Montaje y selección de textos, precedentes de diversas revistas, “Entrevista”, *Dirigido por*, 9, enero1974, pp.14-16.
- MORI, Anna Maria, “Fellini escenifica el vacío en “La entrevista’, su última película”, *El País*, 8.1.1987.
- “Fellini acaba un filme autobiográfico para la televisión japonesa”, *El País*, 4.2.1987.
- “Federico Fellini Entrevista, Federico Fellini, Italia”, *Dirigido por*, 148, junio 1987, p.34.

- “Federico Fellini: La Entrevista”, *Dirigido por*, 148, junio 1987, p.50.
- AP, Upi, “Fellini reniega de la versión en francés su “Entrevista”, *ABC*, 7.1.1988.
- REGÀS, Mònica, “Fellini fa marxa enrera aljudici pel doblatge francès de “Intervista””, *Diario de Barcelona*, 19.1.1988.
- “‘Intervista’ de Fellini, inaugura Cádiz”, *Cinco Días*, 11/12.8.1990.
- DE VICENTE, Eduardo, “‘Intervista’ trae la nostalgia de Federico Fellini”, *El Periódico*, 1.10.1990.
- “Fellini visto por Fellini en la película “Intervista”, que se estrena en Barcelona”, *La Vanguardia*, 2.10.1990.
- DE VICENTE, Eduardo, “La ‘noche americana’ de Federico Fellini”, *El Periódico*, 2.10.1990.
- GUARNER, José Luis, “Otro Fellini de los grandes”, *La Vanguardia*, 6.10.1990.
- PONS, Agustí, “Fellini, Federico”, *Avui*, 9.10.1990.
- BOU, Nùria, “Les preguntes clau de Fellini”, *Avui*, 11.10.1990.
- GUARNER, José Luis, “Entrevista”, *Nuevos Fotogramas*, 1.768, noviembre 1990.
- “Fellini salvò a golpe de telefono la integridad de “La entrevista”, *ABC*, 11.6.1991.
- REY, José Ramón, “Intervista”, *Diario16*, 22.5.1992.
- SANTOS FONTENLA, César, “Intervista”, de Federico Fellini, *ABC*, 25.5.1992.
- M. TORRES, Augusto, “Querida Cinecittà”, *El País*, 22.5.1992.

- URBEZ, Luis, "Entrevista. Fellini por Fellini", *Reseña de literatura, arte y espectáculo*, 230, julio-agosto 1992, p. 6.

### **La voce della luna / La voz de la luna**

- MASSAGUÉ, Rosa, "Fellini recuerda su mundo personal en un nuevo libreo", *El Periódico*, 1.11.1988.
- PISTOLESI, Alejandro, "Cuando Fellini se introduce en el mundo de los lunáticos", *ABC*, 25.7.1988.
- ARIAS, Juan, "El regreso del mago de Cinecittà", *El País*, 31.10.1988.
- MASSAGUÉ, Rosa, "Fellini anuncia el rodaje de un filme sobre lunáticos", *El Periódico*, 16.11.1988.
- PISTOLESI, Alejandro, "Federico Fellini se aleja de Cinecittà para rodar su próximo filme, "La voz de la luna", *ABC*, 16.11.1988.
- MACCA, José, "Federico Fellini inició ayer el rodaje de su película "La voce della luna", *Diario 16*, 30.11.1988.
- FELLINI, Federico, "Mi última película", *Diario16*, 17.12.1988.
- CASTELLI, Miguel, "Fellini: "Me gusta el ambiente gigantesco de mis rodajes", *ABC*, 1.2.1989.
- ESCALA, Albert, "Fellini reanuda el rodaje de "La voz de la luna", *La Vanguardia*, 6.2.1989.
- PISTOLESI, Alejandro, "Fellini desvela algunos de los secretos de su "Luna", *ABC*, 12.4.1989.
- "Fellini desvela el misterio de "La voz de la luna", *La Vanguardia*, 10.5.1989.

- “Fellini construye todo un pueblo de provincia para rodar su película “La voz de la luna”, *Ya*, 15.5.1989.
- PELAYO Antonio, “Federico Fellini cumple setenta anos”, *Ya*, 14.7.1989.
- MASSAGUÉ, rosa, “Fellini acaba de rodar ‘le vocci della luna’, *El Periódico*, 15.7.1989.
- E., A., “Fellini vuelve a contar una historia de “leyendas, burlas, locos y mujeres potentemente sexuales”, *La Vanguardia*, 15.7.1989.
- DB, D., “Fellini acaba de rodar “Le voci della luna”, *Diario de Barcelona*, 16.7.1989.
- “Federico Fellini ha finalitzat el rodatge de “Le voci della luna”, *Punt Diari*, 16.7.1989.
- REBOIRAS, Ramón F., “Federico Fellini concluye en el pò el rodaje de “Las voces de la Luna””, *El Independiente*, 18.7.1989.
- AUGIAS, Corrado, “Yo la vida me le he inventado”, *El País*, 15.1.1990.
- PISTOLESI, Alejandro, “Un “curioso” septuagenario llamado Federico Fellini”, *ABC*, 20.1.1990.
- PEDREROL, Eva, “Federico Fellini celebra avui esl 70 anys amb l’estrena del seu últim film a Roma”, *Avui*, 20.1.1990.
- TORNABUONI, Lietta, “Federco Fellini: “De mi no recuerdo nada”, *El Mundo*, 21.1.1990.
- MASSAGUÉ, Rosa, “Federico Fellini cumple 70 anos y estrena ‘La voz de la luna’, *El Periódico*, 22.1.1990.
- “Federico Fellini cumple setenta años y presenta en Roma su último trabajo cinematográfico”, *El Independiente*, 22.1.1990.

- Fdez. ARDANAZ, Santiago, "Fellini, enamorado de la luna en su último filme", *Ya*, 4.2.1990.
- ARIA, Juan, "Federico Fellini", *El País*, 5.2.1990.
- PINEDA, Vicente, "La voz de la luna y la voz de Federco Fellini", *ABC*, 6.5.1990.
- CASTRO, Antonio, "La voz de la luna de Federico Fellini", *Dirigido por*, 181, junio 1990, p. 27.
- MORAVIA, Alberto, "Fellini en "La voz de la luna", *Diario16*, 28.9.1990.
- GUARNER, José Luis, "Federico Fellini vuelve con sus espíritus", 4.3.1990.
- ALCALÁ, Manuel, "La voz de la luna. Contra la civilización" *Reseña de literatura, arte y espectáculo*, 264, julio-agosto 1992, p. 6.
- LATORRE, José Maria, "Fellini alrededor de la Luna", *Dirigido por*, 234, abril 1995, pp. 22-25.
- CASAS, Quim, "Llega a Barcelona la obra póstuma de Federico Fellini", *El Periódico*, 18.6.1995.
- BATTLE CAMINAL, Jordi, "Calidoscopio de un sonador", *La Vanguardia*, 23.6.1995.
- SANTOS FONTENLA, César, "La voz de la luna", e il testamento de Fellini, *ABC*, 26.6.1995.
- QUINTO, Manuel, "Un lunático efervescente", *El Ciervo*, 531, junio 1995, pp.37-38.



## 5. Hemerografía sobre la muerte de Federico Fellini

- “Fellini, convaleciente, sólo piensa en “volver a caminar”, *El País*, 15.9.1993.
- FUENTES, Julio, “La Dolce vita languidece”, *El Mundo*, 19.10.1993.
- KUNDERA, Milan, “El arte no està de moda”, *El Mundo*, 19.10.1993.
- EGURBIDE, Peru, “Federico Fellini se encuentra en coma, tras sufrir una insuficiencia respiratoria”, *El País*, 19.10.1993.
- “El cineasta italiano Federico Fellini, al borde de un estado de coma irreversible”, *Diario 16*, 19.10.1993.
- CASTELLVI, Miguel, “Federico Fellini, en coma”, *ABC*, 19.10.1993.
- “Un corazòn sensible”, *ABC*, 19.10.1993.
- PELAYO, Antonio, “Federico Fellini en coma”, *Ya*, 19.10.1993.
- ESCALA, Albert, “Los médicos cualifican de “muy grave” el estado de Fellini, en coma desde ayer”, *La Vanguardia*, 19.10.1993.
- PELAYO, Antonio, “Italia reza por Federico Fellini”, *Ya*, 20.10.1993.
- Giulietta no puede soportar la idea de perder a su marido”, *Ya*, 20.10.1993.
- EGURBIDE, Peru, “Ya no hay esperanzas para Federico Fellini”, *El País*, 20.10.1993.
- DOMÈNECH, Rossend, “El estado de Fellini se mantiene estable dentro de la gravedad”, *El Periódico*, 21.10.1993.
- EGURBIDE, Peru, “La foto de Fellini agonizante provoca la ira de los italianos”, *El País*, 23.10.1993.

- COLÓN PERALES, Carlos, “Fellini, un ojo enamorado”, *El País*, 24.10.1993.
- “El director Federico Fellini continúa en estado muy grave”, *El mundo*, 28.10.1993.
- EGURBIDE, Peru, “Una infección agrava el estado critico del director italiano Federico Fellini”, *El País*, 31.10.1993.
- EGURBIDE Peru, Desaparece el creador de Italia. Roma inicia su largo adiós a Federico fellini”, *El País*, 1.11.1993.
- EGURBIDE, Peru, “No bastó la fuerza de Giulietta”, *El País*, 1.11.1993.
- “Hasta el ultimo aliento”, *El País*, 1.11.1993.
- CABRERA INFANTE, G., “Ciao Federico”, *El País*, 1.11.1993.
- GUBERN, Román, “El gran hereje”, *El País*, 1.11.1993.
- Fernández-Santos, Ángel, “En el final era el verbo”, *El País*, 1.11.1993.
- FANCELLI, Agustì, “Nieblas”, *El País*, 1.11.1993.
- “Federico Fellini: y la nave se fue, *ABC*, 1.11.1993.
- “La dolce vita del maestro, *ABC*, 1.11.1993.
- CASTELVI, Miguel, “La capilla ardiente, su último plano en Cinecittà”, *ABC*, 1.11.1993.
- NIEVA, Francisco, “La concentración expresiva de Fellini”, *ABC*, 1.11.1993.
- DE VILALLONGA, José Luis , “Memento homine..”, *ABC*, 1.11.1993.
- TORNABUONI, Lietta, “La muerte me produce un cosquilleo de curiosidad”, *ABC*, 1.11.1993.

- GARCÍA BERLANGA, Luis, “El club de los “Amarcordianos”, *ABC*, 1.11.1993.
- ALMODÓVAR, Pedro, “Le hubiera dedicado mi ultima película”, *ABC*, 1.11.1993.
- MASINA, Giulietta, “Federico y yo”, *ABC*, 1.11.1993.
- PISANO, Isabel, “Fellini, Casanova”, *ABC*, 1.11.1993.
- ARMAS Marcelo, J. J., “El cronista del recuerdo”, *ABC*, 1.11.1993.
- “Toda Italia llora su director favorito”, *ABC*, 1.11.1993.
- “Los cineastas españoles, de luto”, *ABC*, 1.11.1993.
- TORNATORE, Giuseppe, “Ocho y medio” y después, *ABC*, 1.11.1993.
- WENDERS, Wim, “Cine, tu nombre es...”, *ABC*, 1.11.1993.
- CARRERO, Pablo, “La película que no supe hacer”, *ABC*, 1.11.1993.
- MARCHANTE, E. R., La risotada de la muerte”, *ABC*, 1.11.1993.
- “El final de la strada”, *ABC*, 1.11.1993.
- “Fellini y el síndrome del dinosaurio”, “Lo importante, las reglas del juego”, *Diario16*, 1.11.1993.
- “Fellini, “e la nave se fue..”, *Diario16*, 1.11.1993.
- LATORRE, José Maria, “Un cine hecho de música”, *Diario16*, 1.11.1993.
- Heredero Carlos F. “Fellini de los espíritus”, *Diario16*, 1.11.1993.
- FELLINI, Federico, “Te amo y te ofrezco una serenata”, *Diario16*, 1.11.1993.
- LLINAS, francisco, Universo de sueños y engaños”, *Diario16*, 1.11.1993.
- PELAYO, Antonio, “Adiós al gran Federico Fellini”, *Ya*, 1.11.1993.
- PEDREROL, Eva, “El cinema perd el mestre Fellini”, *Avui*, 1.11.1993.

- RIAMABAU, Esteve, “Ciao, Federico!”, *Avui*, 1.11.1993.
- GIL, Cristina, “Un fantástico ‘mago’ de desbordante imaginación”, *Ya*, 1.11.1993.
- GIL, Cristina, “Giulietta deja de llorar”, *Ya*, 1.11.1993.
- “El cine es una forma de competir con Dios”, *El País*, 1.11.1993.
- CASTELLVI, Miguel, “La muerte de Fellini suspende la vida en Italia”, *ABC*, 2.11.1993
- ESCALA, Albert, “Italia llora a Fellini: “Se ha apagado una gran luz y ahora estamos todos a oscuras”, *La Vanguardia*, 1.11.1993.
- FUENTES, Julio, “Se consumió Federico Fellini”, *El Mundo*, 1.11.1993.
- MAQUA, Javier, “El ambiguo delirio del sueño”, *El Mundo*, 1.11.1993.
- CHAMORRO, Eduardo, “El diluvio universal”, *El Mundo*, 1.11.1993.
- MEMBA, Javier, “Filmografía para la nostalgia”, *El mundo*, 1.11.1993.
- BOYERO, Carlos, “Lo que no me gustó de él”, *El Mundo*, 1.11.1993.
- SARTORI, Beatrice, “El cineasta personal”, *El Mundo*, 1.11.1993.
- BARRAL, Conchida, “! Giulietta, para de llorar como una tonta!”, *El Mundo*, 1.11.1993.
- PEDREROL, Eva, “El public italià avui el seu últim homenatge a Federico Fellini a Cinecittà”, *Avui*, 2.11.1993.
- PONS, Agustí, “Fellini, Federico”, *Avui*, 2.11.1993.
- PELAYO, Antonio, “Gran conmoción en Italia por la muerte de Federico Fellini”, *Ya*, 2.11.1993.
- EGURBIDE, Peru, “Amigos y familiares velan en Cinecittà los restos mortales de Federico Fellini”, *El País*, 2.11.1993.

- “Añoranza de Fellini”, *El País*, 2.11.1993.
- CITATI, Pietro, “El espectáculo de la verdad”, *El País*, 2.11.1993. (de “La Repubblica”)
- BUSTELO, Teresa, “La capilla ardiente de Fellini se instala hoy sobre los decorados de “La entrevista”, *Diario16*, 2.11.1993.
- “Italia llora al “hombre de los sueños”, *El Mundo*, 2.11.1993.
- TORRES-DULCE, Eduardo, “Terminó la mejor película de Fellini”, *Expansión*, 2.11.1993.
- FUENTES, Julio, “La última puesta en escena de Fellini”, *El Mundo*, 3.11.1993.
- SORDI, Alberto, “El cine, Federico y yo”, *El Mundo*, 3.11.1993.
- CELENTANO, Adriano, “Giulietta no llores”, *El mundo*, 3.11.1993.
- PEDREROL, Eva, “Els italians diuen l’últim sdéu al cineasta Federico Fellini als seus estudis de Cinecittà”, *Avui*, 3.11.1993.
- FUENTES, Julio, “Giulietta: “Addio, amore mio”, *El Mundo*, 4.11.1993.
- BUSTELO, Teresa, “La música de Nino Rota despidió ayer junto a miles de italianos los restos de Fellini”, *Diario16*, 3.11.1993.
- PELAYO, Antonio, “El pueblo de Roma dijo adiós a Federico Fellini”, *Ya*, 3.11.1993.
- EGURBIDE, Peru, “Federico Fellini volvió a su Cinecittà”, *El País*, 3.11.1993.
- RUBIO, Andrés F., “Esquivo de su pasado”, *El País*, 3.11.1993.
- BUSTELO, Teresa, “Último adiós en Roma a Federico, el “señor de las imágenes”, *Diario16*, 4.11.1993.

- PELAYO, Antonio, “Giulietta Masina, abatida por el sufrimiento, despidió a Fellini”, *Ya*, 4.11.1993.
- EGURBIDE, Peru, “Trágico adiós de Giulietta Masina a Fellini”, *El País*, 4.11.1993.
- RUBIO, Andres F., “La Gradisca vive”, *El País*, 4.11.1993.
- “A Fellini le habría gustado filmar su felliniano funeral”, *El Periódico*, 4.11.1993.
- “Masina emociona con su adiós a Fellini”, *El Periódico*, 4.11.1993.
- GRAU, Jordi, “El eco de una existencia”, *El Periódico*, 4.11.1993.
- RUBIO, Andrés F., “Miles de rimineses despiden a Fellini frente al cine Fulgor”, *El País*, 5.11.1993.
- “Denunciado el silencio a que fue obligado Fellini”, *El Mundo*, 5.11.1993.
- SAIZ, José Luis, “El adiós al maestro y la furia de Mastroianni”, *Diario de Burgos*, 6.11.1993.
- SAIZ, José Luis, “Fellini, padre del cine moderno”, *Diario de Burgos*, 6.11.1993.
- PINA, Jorge, “Federico Fellini, el hombre mágico del cine italiano”, *Diario de Cádiz*, 6.11.1993.
- SANTAMARÍA, Rene, “Las imágenes imborrables de un cineasta genial”, *Diario de Burgos*, 6.11.1993.
- GRIMA, Javier, « Fellini, ocho y medio », *La Nación*, 10.11.1993.
- GUBERN, Román, “Fellini”, *El País semanal*, 14.11.1993.

- BUSTELO, Teresa, “Los últimos fantasmas que vio Federico Fellini”, *Diario 16*, 28.11.1994.
- DE MAURO Gil y T., Eduardo, “Federico Fellini su última ilusión: irse a casa”, *Familia cristiana*, 1.12. 1993.
- INFIEST, Jesús, “Federico Fellini filmó la vida con un intenso sentido lúdico”, *60 y más*, 1.12.1993.

## 6. Otros documentos

### Archivo General de la Administración (AGA) de Alcalá de Hinares

#### (03)121.000 – Expedientes de censura cinematográfica

Los Zánganos	Sig. 36/03552
Almas sin Conciencia	Sig. 36/03564
La Carretera	Sig. 36/03581
Almas sin Conciencia	Sig. 36/03582
La Carretera	Sig. 36/03597
Las Noches de Cabiria	Sig. 36/03627
Las Noches de Cabiria	Sig. 36/03647
La Dulce Vida	Sig. 36/03785
El Jeque Blanco	Sig. 36/04071
El Jeque Blanco	Sig. 36/04091
El Jeque Blanco	Sig. 36/04091
Giulietta de los espíritus	Sig. 36/04308

Felini Ocho y Medio	Sig. 36/04330
Giulietta de los ...	Sig. 36/04370
El Casanova de Fellini	Sig. 36/04457
Roma	Sig. 36/04462
Amarcord	Sig. 36/04484
Fellini's Roma	Sig. 36/04503
Boccaccio 70	Sig. 36/03943

**Transferencia 2006 del Ministerio de Cultura - Expedientes de  
Calificación de Películas Extranjeras**

Los Zánganos	Sig. 36/03552
Almas sin Conciencia	Sig. 36/03564
El Casanova de Fellini	Sig. 42/04328
Ensayo de Orquesta	Sig. 42/04339
La Ciudad de las Mujeres	Sig. 42/04392
La Strada	Sig. 42/04393
Las Noches de Cabiria	Sig. 42/04440
Las Noches de Cabiria	Sig. 42/04444
Amarcord	Sig. 42/04445
Amarcord	Sig. 42/04447
Y la Nave Va	Sig. 42/04510
Y la Nave Va	Sig. 42/04529
Ginger y Fred	Sig. 42/04575
Los Clowns	Sig. 42/04593



Intervista (Entrevista)	Sig. 42/04732
Fellini 8 ½	Sig. 42/04778